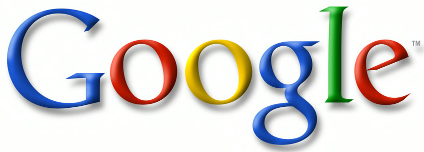
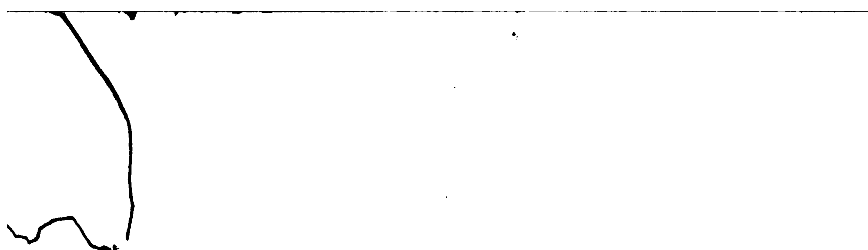

Google


NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07437587 8



*NCK
Deutsche



JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

KARL ELZE.

13

DREIZEHNTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1878.



1930

Inhaltsverzeichnisz.

Der Miles Gloriosus bei Shakespeare.

Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Julius Thümmel.

Wenn die Bühnendichter aller Zeiten und Nationen ihren poetischen Erzeugnissen gewisse stehende Charaktere von typischer Färbung einfügen, so haben wir den Grund hierzu nicht etwa in einem Mangel an Gestaltungskraft auf Seiten der Autoren zu suchen. Vielmehr erfüllen dieselben lediglich ein Postulat des herrschenden Zeitgeschmacks, indem sie ihrem Publicum bestimmte, dem bürgerlichen Leben entnommene, durch die Wahrheit der Darstellung wirkende Figuren vorführen, welche allmählich zu solcher Popularität gelangen, dasz sie von den Zuschauern bei den scenischen Ergötzlichkeiten nicht wohl entbehrt werden können. Diese Typen sind Kinder ihrer Zeit und tauchen auf und verschwinden, je nachdem in den Zeitverhältnissen die Bedingungen für ihre Existenz und Fortdauer gegeben sind.

Der groszsprecherische Soldat, der *Miles Gloriosus*, hat von jeher unter den typischen Erscheinungen der Schaubühne eine hervorragende Stellung eingenommen. Wir sehen ihn bei allen Kulturvölkern in der Literatur vertreten, und wenn nicht auf der Bühne, findet er, wie bei den Spaniern, wenigstens in Erzählungen und Romanen seinen Platz.

Die Wiege des *Miles Gloriosus* ist das alte Griechenland; seine Entstehung verdankt er dem Stratiotenthum. Wenn es auch schon Aristophanes gelegentlich an ironischen Anspielungen und bissigen

Ausfällen gegen militärische Zeitgenossen nicht fehlen läszt, indem er die drohende Gravität des Einherschreitens, den zornigen Blitz der Augen, den kriegerischen Schwulst der Rede an seinen Opfern verspottet, wie an dem sonst so verdienstvollen Heerführer Lamachos in den Acharnern, so stellt er doch nirgends die Figur des Bramarbas als selbständig' agirenden Charakter auf, und erst den Lustspieldichtern Menander und Philemon ist es, wie die Fragmente ergeben, vorbehalten, dem Maulhelden Fleisch und Blut zu geben, und zwar zu einer Zeit, als das antike Landsknechtwesen so recht eigentlich im Schwange war.

Von Athen verpflanzt sich die typische Figur nach Rom. — Die Lustspieldichter der Weltstadt, vor allen Plautus und Terenz, adoptiren sie von ihren attischen Vorbildern, und geben ihr eine solche Bedeutung, dasz der römische Landsknechtcharakter des *Pyrgopolinices* beim Plautus und des *Thraso* beim Terenz von da ab als das Prototyp des *Miles Gloriosus* landläufig wird und fortan als Muster für die Schöpfungen der Lustspieldichter bei den Völkerschaften romanischen wie germanischen Stammes fortbesteht.

Mit der Entstehung und Entwickelung des mittelalterlichen Condottierenthums sehen wir auch schon den *Capitano Glorioso* auf der italienischen Bühne auftreten, und zwar nicht blosz in der *Comoedia erudita*, sondern auch in der volksthümlichen *Comoedia dell' arte*, welche letztere dem soldatischen Groszsprecher sogar sogenannte 'redende' Namen giebt, als *Cocodrillo, Matamoros, Spavento da vall' inferna.* Ueberhaupt scheint sich der *Capitano Glorioso* bei seinen Landsleuten noch einer ganz besonderen Gunst erfreut zu haben, wenigstens giebt es keinen namhaften italienischen Lustspieldichter, der nicht den Bramarbas auf die Bretter gebracht hätte — ja die Tradition macht sogar ihren Einflusz bis in eine Zeit hinein geltend, in der das Condottieren-Wesen längst der Vergangenheit angehört, indem selbst noch Goldoni in dem martialischen Don Garcias *(l'Amante Militare)* den typischen *Miles Gloriosus* dem Gelächter seines Theaterpublicums Preis geben darf.

Bei den Franzosen findet sich unsere Figur nur äuszerst sporadisch vor, und noch dazu in längst verschollenen Stücken, die selbst nicht einmal bei den Zeitgenossen Anklang gefunden zu haben scheinen. *Le Muet* von Palaprat, eine Nachahmung des Terenzischen Eunuchen, und *L'Illusion Comique*, eine schwache und steife Bearbeitung des Plautinischen *Miles Gloriosus* von Pierre Corneille werden kaum noch erwähnt, geschweige denn auf der Bühne dargestellt, obwohl man in Frankreich die dramatischen Erzeugnisse

der Vorzeit mit groszer Pietät hegt und pflegt. Auffallend ist es in der That, dasz sich Moliere den komischen Charakter des Renommisten hat entgehen lassen, denn sein Silvestre in *Les Fourberies de Scapin* bramarbasirt zwar, jedoch nur in der Maske des Groszsprechers, um von dem Vater seines Herrn für diesen letztern Geld zu erpressen. Indessen mag wohl Moliere die Figur des *Miles Gloriosus* als nicht mehr zeitgemäsz und für ihn unbrauchbar bei Seite gelassen haben, da bekanntlich unter Ludwig XIV. das Landsknechtwesen seinem raschen Verfalle entgegenging. — Im Uebrigen dürfte man für obigen Umstand leicht darin eine Erklärung finden, dasz Moliere alle Ursache hatte, es mit seinem Parterre nicht zu verderben, welches wesentlich aus Officieren der Mousquetaires, Gardes du Corps, der Gensdarmes und Chevauxlegers bestand. Ein Vorfall in seinem Theater, wobei die Bühne gestürmt, die Wachen verjagt und die Thürsteher von den Säbeln der wüthenden Soldateska niedergeschlagen wurden, mochte ihn wohl belehrt haben, dasz mit diesen Herren nicht zu spaszen sei.

In der deutschen Literatur ist es besonders Gryphius, der die Verherrlichung des Landsknechts im *Horribilicribrifax* so weit treibt, dasz er in einem und demselben Stücke zwei soldatische Groszsprecher auftreten läszt, einen Franzosen und einen Italiener. Mit diesem Zwillingspaar indessen hat auch der *Miles Gloriosus* auf der deutschen Bühne ausgetobt. Wie der Landsknecht nach dem dreiszigjährigen Kriege besonders aus der Armee des groszen Kurfürsten verschwindet, so verblaszt auf unseren Brettern auch sein komisches Conterfei, so dasz es, abweichend von der hergebrachten Schablone, Lessing schon unternehmen darf, im Major Tellheim einen durch und durch ehrenhaften soldatischen Charakter dramatisch zu verwerthen, zu welchem der renommistische Lieutenant auszer Dienst Riccaut de la Marliniere ein nur episodisches Gegenstück liefert.

Der Däne Holberg läszt allerdings seinen Jacob von Tyboe noch einmal gewerbsmäszig aufschneiden; hiermit verklingt aber auch das soldatische Maulheldenthum im Bereiche der Literatur, und wo die neuern Lustspieldichter dem militärischen Elemente eine komische Seite abzugewinnen versuchen, halten sie sich in der Regel auf eine eben so harmlose als billige Weise an den sogenannten Lieutenants-Jargon. Nach den letzten Kriegen, die dem Volke den Ernst der Situation und die Bedeutung der Armee klar vor die Augen gerückt haben, findet man auch an dieser Sorte witzloser Absurdität keinen Geschmack mehr.

Zur Zeit des lustigen Altenglands freilich stand das Con-

dottierenthum auf dem Festlande noch in vollster Blüthe, obwohl die Engländer selbst von demselben bei der Eigenthümlichkeit ihrer Wehrverfassung weniger berührt blieben. Dem Contakte mit den festländischen Nationen konnte sich jedoch die britische Insel auch nach dieser Richtung hin nicht gänzlich entziehen, und so finden wir unsern Freund, den groszsprecherischen Landsknecht, auch jenseits des Kanals im Elisabethischen Lager. Beaumont und Fletcher [1]) sowie Ben Jonson [2]) beuten die Figur des *Braggart* sogar unter Berufung auf den Stammvater Plautus aus, allerdings mehr oder weniger mit Beibehaltung der typischen Färbung des Plautinischen Charakters. Doch William Shakespeare erhebt den Renommisten in die Sphäre seines glänzendsten Humors, indem er den Typus belebt, individualisirt, vertieft. So entsteht das Urbild, der König des Humors, Sir John Falstaff; so entstehen seine Trabanten Parolles, Don Armado und der Superlativ des *Miles Gloriosus*, der Fähndrich Pistol.

Wenn ich nun Ihre Aufmerksamkeit für diese Charaktere auf kurze Zeit in Anspruch nehmen darf, so gestatten Sie mir, dieselben vor allen Dingen abzugrenzen, begrifflich festzustellen.

Für die Definition des Komischen als der Negation des Erhabenen liefert gerade der Bramarbas ein laut redendes Zeugnisz. Er stellt die leibhaftige Parodie des Heldenthums dar, indem er sich — natürlich ohne jegliche Berechtigung — dasjenige beilegt und usurpirt, was das Hauptkriterium des Heroismus abgiebt, den Muth. Der Wortschwall tritt bei ihm an die Stelle der That, die Würde verkehrt sich zum Schwülstigen, das Groszsprecherische wird Mittel zum Zweck, seine Feigheit zu bemänteln und sogar aus ihr Nutzen zu ziehen. — Das Mittel, dessen sich der Renommist bedient, die Lüge, ist zwar ethisch verwerflich, zumal, wenn sie, wie hier, als eine immer wiederkehrende, chronische, als Hang zur Unwahrheit auftritt. Indessen das Augenfällige der Rodomontaden, das Zuschandenwerden derselben, das Outrirte der Situation, das Karikirte der Zeichnung, mit einem Wort: die offenbare Nullität der Renommage überliefert das ethisch Unstatthafte, das sittlich Häszliche, dem Komischen. Der moralische Unwille kann in der That gar nicht Fusz fassen, wo das Miszverhältnisz zwischen That und Wort so handgreiflich ist — jede ethische Erwägung löst sich in ein herzliches Gelächter auf.

---

[1]) *A King and no King* und *The Custom of the Country*.

[2]) *Every Man in his Humour*.

Ich brauche Sie blosz an die Aufschneidereien Falstaffs zu erinnern in Heinrich IV.[1]), wo der fette Renommist über seine Heldenthaten bei der Gadshiller Affaire berichtet und dabei Lüge auf Lüge thürmt, so dasz Prinz Heinz schlieszlich in die Worte ausbricht: 'Diese Lügen sind wie der Vater, der sie erzeugt, grosz und breit wie Berge, offenbar, handgreiflich.' In der That, der geniale Prinz hält damit der Berechtigung der Falstaffiaden einer steifleinenen Ethik gegenüber die prägnanteste Schutzrede!

Unter Berücksichtigung des soeben Erörterten würden sich die generellen Merkmale des Shakespeare'schen *Miles Gloriosus* etwa dahin präzisiren lassen, dasz derselbe durch das Martialische seiner soldatischen Erscheinung, durch seinen absoluten Mangel an Muth, das gewerbsmäszig Groszsprecherische seines Wesens sowie das Offenkundige der von ihm vorgebrachten Lügen und der selbstsüchtigen Zwecke, die der Prahler verfolgt, im Wesentlichen gekennzeichnet wird — Attribute, denen wir in jedem der vier Shakespeare'schen Renommisten *ex professo:* Falstaff, Parolles, Armado und Pistol begegnen. — Andererseits gestalten sich die vier Charaktere unter den Händen des Dichters sehr verschieden und eigenartig; jeder von ihnen ist wieder besonders individualisirt und derartig ausgestattet, dasz wir unwillkürlich mit jedem der Groszhänse trotz mancher Widerwärtigkeiten ihres Wesens bis zu einem gewissen Punkt sympathisiren müssen, wir mögen wollen oder nicht, ohne dasz wir uns über die Grenzen der Ethik besondere Skrupel machen.

Groszsprecherische Züge finden sich allerdings noch bei andern Shakespeare'schen Figuren dutzendweise! Selbst in edeln Charakteren wie Faulconbridge, Owen Glendower, Benedict, Mercutio, Percy, in dem drolligen, aber immerhin im Grunde nobeln Dr. Cajus stoszen wir auf gelegentliche Renommagen. Hier entspringt jedoch das Uebernommene der Redeweise aus leidenschaftlicher Charakteranlage und stellt sich als der Ausflusz seelischer Erregungen dar, als ein Überströmen männlicher Tüchtigkeit. Ja sogar die karikirten Clowns, ein Friedensrichter Schaal, die Junker Tobias, Schmächtig, Bleichenwang, obgleich sie mitunter recht wacker aufschneiden, müssen die Kameradschaft mit Sir John und Genossen verleugnen, denn bei ihnen ist der Hang zur Renommage nicht Grundzug des Charakters; sie machen aus der Lüge kein Gewerbe — sie leben nicht davon.

Und hierbei tritt uns ein Charakterzug des Shakespeare'schen

---

[1]) I. Theil, *Akt II, Scene 4.*

Miles Gloriosus entgegen, der ihn von der typischen Figur de Alten, namentlich des Plautus, wesentlich unterscheidet. — Sir Joh Falstaff, Don Armado, Hauptmann Parolles wie Fähndrich Pist sind sammt und sonders so arm wie die Kirchmäuse; dem Do Armado fehlt es sogar an dem nöthigsten Wäschstück, so das er sich geniren musz, das Wamms auszuziehen — und darum weil sie so bettelhaft sind, betreiben sie das Groszthun, um ihre Lebensunterhalt zu gewinnen. Bei den Alten ist der *Miles Gl*-*riosus* reich, wirthschaftet aus dem Vollen und bringt sein Kriegsbeute mit Hetären durch. — Ihm ist als besondere Figu der Parasit beigegeben, der sich an den verschwenderischen Br-marbas hängt, ihm schmeichelt und aus der Liebedienerei seine Unterhalt zieht. Shakespeare verschmilzt den antiken *Miles Glorios* mit dem Parasiten, entkleidet den erstern seines Wohlstandes un läszt ihn überhaupt nur prahlen, damit er von Leuten, die sich se Groszthun gefallen lassen, das tägliche Brot — bezüglich auch etwa Sekt dazu — erwerbe. — Shakespeare's militärische Groszhäns sind die Schmarotzer Vornehmer, die sich durch die Rodomontade amüsiren lassen. — So unterhält Sir John Falstaff den Prinze Heinrich und bezieht dafür von diesem seinen Unterhalt — Do Armado empfängt seine Verpflegung aus der Hofküche des König von Navarra — Hauptmann Parolles lebt aus der Tasche des Grafe Roussillon — und nur den armen Fähndrich Pistol trifft das hert Loos, sich an Sir John als seinen Patron anhängen, also bei eine Schmarotzer den Parasiten spielen zu müssen.

Dieses parasitische Abhängigkeitsverhältnisz rückt den Shake-speare'schen *Miles Gloriosus* an die Lebensstellung des Hausnarr des *domestic fool* heran, welcher letztere ja auch die Verpflichtun hat, seinem Herrn Unterhaltung zu verschaffen, wofür er seinersei von diesem sein Brot empfängt. Und in diesem Sinne könnte ma allerdings einem Falstaff und Armado die Position des Hofnarr beim Prinzen von Wales, bezüglich beim König von Navarra an weisen, wenn dies nicht der einzige und noch dazu ein gar z äuszerlicher Punkt wäre, wo sich Prahler und Narr beim Meist William decken. — Die Art, wie beide ihre Patrone unterhalte scheidet sie himmelweit von einander: in dem Narrn bewunder wir den lachenden Philosophen, in dem Prahler verlachen wir de irrationalen Lustigmacher.

So eröffne denn Sir John Falstaff den Reigen. Über ihn, de Apostel des Humors, ist unendlich viel geredet, unendlich viel ge-*schrieben.* Keine Lustspielfigur ist auf der Bühne so heimisch ge

worden, hat sich in die Gunst des Volks so eingenistet, und den geflügelten Worten aller gebildeten Nationen so viel Zuwachs zugeführt, als Sir John. Er ist gewissermaszen Weltcharakter geworden, die internationalste Inkarnation des Witzes *for ever*. Seine Popularität überhebt mich der Mühe, ihn der hohen Versammlung im Portrait vorzuführen, um so mehr, als ich wohl annehmen darf, Sie alle sahen den lustigen Ritter gestern auf der Bühne seine Streiche vollführen, Sie alle werden sich auch heut Abend an seinen Rodomontaden ergötzen.[1]) Der beste Interpret dramatischer Charaktere ist und bleibt der Schauspieler, und so darf ich mich wohl darauf beschränken, nur einiges Wenige über den Zusammenhang Falstaffs mit dem Typus des *Miles Gloriosus* Ihren eignen Beobachtungen hinzuzufügen.

Sir John gehört eigentlich der Gentry an; er ist von Geburt Soldat und gerade dies pointirt er bei jeder Gelegenheit. — Sein Rittermantel ist nun freilich etwas schäbig geworden — das macht der Sekt, der ihn so heruntergebracht; sein Wamms trägt die unverkennbarsten Spuren seines nächtlichen Kneipenlebens — das kommt von seinem Hange zur Lustigkeit; sein Wappenschild zeigt so viel Rostflecken wie seine Degenklinge — natürlich, er hat mehr Fleisch als andere beherzte Menschenkinder, und darum auch mehr Schwachheit.

Aus seiner Schwachheit, seinem absoluten Mangel an Courage macht er aber auch gar kein Hehl. — Er ist über sich keinen Moment im Unklaren, dasz er moralisch ein Lump ist und besitzt Ehrlichkeit genug, dies schmucklos auszusprechen. — In seinem Katechismus über die Ehre legt er die umfassendsten Selbstbekenntnisse ab. — Er spielt jedoch den Beherzten, parodirt den Helden, weil er weisz, dasz seine offenkundigen Aufschneidereien dem Prinzen, seinem Patron, als solche Spasz machen. — Das eben ist das Liebenswürdige an dem alten Sünder, dasz er gar zu handgreiflich lügt und sich schlieszlich, wenn er mit seinen Prahlereien *ad absurdum* geführt wird, mit Ausflüchten aus der Affaire zieht, denen man es wiederum meilenweit ansieht, dasz sie auf demselben Stamme gewachsen sind, wie die Rodomontaden selbst. Er lacht, der alte Humorist, wenn er aufschneidet; er lacht, wenn er seine Lügen beschönigt; er lacht mit den andern, wenn er in beiden Fällen verlacht wird.

---

[1]) Am 22. und 23. April wurden im Hoftheater zu Weimar die beiden Theile Heinrichs IV. *aufgeführt. Falstaff* Herr Lehmann.

Seiner ganzen militairischen Position ist aber auch schon von Haus aus der Stempel des Lächerlichen aufgedrückt. — Dem fetten Schlingel verschafft der Prinz in der Armee seines Vaters eine Hauptmannsstelle zu Fusz, denn er weisz, ein Marsch von einhundert Schritten wird ihm die äuszersten Unbequemlichkeiten verursachen. Wir sehen auch den neu patentirten Kapitän leibhaftig an der Spitze seiner Kompagnie, die, ihres Anführers vollkommen würdig, aus dem Ungeziefer einer ruhigen Welt und eines langen Friedens, aus dem Abhub der Gefängnisse besteht, zehnmal schmählicher zerlumpt als eine geflickte Standarte, mit anderthalb Hemden ausgerüstet, von denen das halbe noch dazu aus zwei Servietten zusammengenäht ist. Das sind seine Stratioten, die er in di Schlacht von Shrewsbury führt. — Und welches Gesindel wirbt er für den Feldzug nach Yorkshire, das erbärmlichste Kanonenfutter das allerdings nach seiner Philosophie eine Grube füllt so gut wie bessere Leute. Dazu scin Generalstab: ein Lieutenant Peto, ei Spitzbube mit Eichenlaub, ein Korporal Bardolph, Säufer *par excellence* mit dem beständigen Freudenfeuer im Gesicht — kurz der ganze Militarismus unseres *Capitano Glorioso* läuft an sich scho auf eine Persiflage hinaus. — Und wie er nun einmal angelegt und uns lieb geworden ist, der alte Humorist, kann es uns in der That nicht wundern, dasz alle seine Sünden in's Komische ausschlagen, dasz er überall gut genug wegkommt — seine Beutelschneidereien auf der Landstrasze, seine Prellereien, seine Betrügereien in der Schenke wie im Felde gipfeln schlieszlich in einem Witze, und nur in Einem Falle ereilt ihn das Verhängnisz. Doch auch hier kleidet sich die poetische Gerechtigkeit in ein komisches Gewand. Ich meine Falstaff's Liebeswerbung bei Frau Fluth und Frau Page in den lustigen Weibern von Windsor. Hier wird der alte Fuchs selbst geprellt — Prügel, Themsewasser und die Feenzwickerei im Windsorpark bringen ihn endlich zu dem Geständnisse, dasz er bankerut sei mit seinem Witze und lassen ihn klagen: es wäre dies alles gerade genug, um jeglichen Uebermuth im ganzen Königreiche in Verfall zu bringen. Auch in den Lustigen Weibern ist es das Soldatenthum, mit welchem sich der galante Sir John bei den beiden Bürgersfrauen als Anbeter einzuführen für nöthig hält. Er ist klug genug dazu, um einzusehen, dasz eine unförmliche Figur, ein kahles Haupt, ein weiszer Bart und alle die offenkundigen Gebrechen des Alters einem Liebhaber bei einer Frau in den besten Jahren nicht zu besonderer Empfehlung gereichen — da musz denn wieder die *militärische* Würde herhalten. In dem verhängniszvollen Liebesbriefe

eröffnet er den Sturm auf die Herzen und Geldbeutel der beiden lustigen Frauen als Kriegsheld, und so ist es immer wieder der renommistische Landsknecht, der bei ihm zum Durchbruch kommt.

Wie der Plautinische *Miles Gloriosus* von zwei muntern Weibern geprellt wird, von *Philocomasium* und *Acroteleutium*, so sind es auch in dem Shakespeare'schen Lustspiele zwei determinirte Frauen, die unserm Sir John heimleuchten. In beiden Stücken tragen die Intriguen des schönen Geschlechts den beiden Landsknechten Prügel, pekuniäre Verluste, Spott ein — die helfende Zofe Milphidippa läszt sich einigermaszen mit der dienstfertigen Frau Hurtig parallelisiren, und vergleicht man den lockern Bau des Plautinischen mit dem des Shakespeare'schen Stückes und zieht man in Betracht, wie die Episode in dem einen wie in dem andern vorherrscht, so könnte man allenfalls auf die Idee gerathen, dasz unserm Dichter bei der Komposition der Lustigen Weiber der *Miles Gloriosus* des Plautus in der That vorgeschwebt haben möchte. Und warum nicht? Hat Shakespeare doch in der Komödie der Irrungen unbestritten die Menaechmen des Plautus benutzt — könnte er nicht auch für seinen verliebten Sir John Falstaff den Plautinischen Pyrgopolinices verwerthet haben, so gut wie seine Zeitgenossen Ben Jonson und Fletcher? Doch dies nur ganz beiläufig; man möchte hierin leicht wieder eine Hallucination wittern — und so will ich nur noch zu constatiren mir erlauben, dasz unser Dichter den typischen Landsknechtcharakter im Sir John entschieden nationalisirt und die angelsächsische Kernnatur in ihrer ganzen Unverwüstlichkeit zur Erscheinung gebracht hat, ohne alles Conventionelle, durch und durch individualisirt, jeder Zoll ein Engländer.

Mit Falstaff haben die Interpreten den zweiten Shakespeare'schen *Miles Gloriosus*, den Hauptmann Parolles in Ende gut Alles gut, den Elze als den spezifischen Franzosen charakterisirt, vielfach in Verbindung gebracht. Beispielsweise nennt ihn Ulrici den kleinen Vorläufer des groszen Falstaff, der den leeren, verdienstlosen Stolz in seiner Blösze darstelle. Hiermit kann man sich allenfalls einverstanden erklären, denn beide, der Engländer wie der Franzose, haben in der That Berührungspunkte, und ob Parolles seinem Collegen Falstaff vor- oder nachläuft, mag hier unerörtert bleiben — die Gelehrten sind darüber nicht ganz einig. Wenn aber Gervinus Parolles als den hagern Falstaff bezeichnet, so möchte ich doch im Namen des letztern gegen diese Identifizirung Protest einlegen. Beide sind allerdings groszsprecherische Landsknechte, beide sind die Parasiten vornehmer junger Leute, beide legen in Wort und

That eine gleich grosze Quantität Unverschämtheit an den Tag. Doch nicht allein in der Gemüthsanlage, sondern auch in allen den Eigenschaften, die sich in beiden Charakteren zu decken scheinen, gehen beide diametral auseinander. — Falstaff, im Grunde seines Herzens gutmüthig, ist nicht einzig und allein an den Geldbeutel des Prinzen attachirt — er liebt seinen Patron wirklich. Dasz ihn der Prinz wegwirft, als er König geworden ist, kann der alte Wüstling nicht verwinden — er stirbt an diesem Bruche des Freundschaftsverhältnisses, und — dieser Tod macht Manches gut! Parolles ist ein boshafter Nickel, treulos bis zum Excesz, denn er steht keinen Augenblick an, den jungen Grafen Roussillon, seinen Wohlthäter, und mit ihm alle seine Landsleute an den vermeintlichen Feind verrathen zu wollen, und entlarvt, verstoszen, drückt ihn nur die Eine Sorge, an wen er sich nunmehr als Schmarotzerpflanze anhängen könne. Falstaffs Rodomontaden lassen immer durchblicken, dasz er sich aus der Ehre, diesem gemalten Schilde beim Leichenzuge, auch nicht einen Pfifferling macht — Parolles pocht auf die Ehre, die er nicht hat. — Falstaff lügt, um zu amüsiren, Parolles schneidet auf, um zu täuschen — Falstaff ironisirt sich selbst als echter Humorist, Parolles hat nicht einmal Witz; er flunkert nur und wirkt überhaupt nur komisch durch die leidige Situation, in die er sich durch seine Aufschneidereien bringt — bei Falstaff Fülle, Leben, Spiritus — bei Parolles Strohrenommage, kahle Inhaltslosigkeit. — Dem entsprechend sind allerdings auch die Edeln gezeichnet, bei welchen die beiden Landsknechte die Parasiten spielen. Der Prinz von Wales genial, frei, mit seinem Schmarotzer, dem er überlegen ist, spielend und scherzend — der junge Graf Roussillon ein unreifes, eigensinniges Junkerchen, ganz in den Klauen seines Parasiten, von diesem übersehen, verführt. Kurz wir haben es mit Gegensätzen zu thun: hier mit einem Charakter, dort mit einer von dem Typus sich nicht weit entfernenden bloszen Figur, die Shakespeare als solche auch genugsam kennzeichnet, indem er ihr nicht absichtslos den 'redenden' Namen Parolles beilegt. [1]) Auch in dem andern Paar der Shakespeare'schen Groszhänse begegnen wir einer gegensätzlichen Charakteristik. — Der Spanier Don Armado in Liebes Leid und Lust, von dem Dichter mit dem nationalen Zuge steifer Pedanterie ausgestattet, läszt sich mit viel gröszerem Rechte als der Vorläufer des etwa 12—13 Jahre später von Cervantes gedichteten Don Quixote bezeichnen, als Parolles das Urbild Falstaffs

[1]) Ende gut, Alles gut, Akt V, Scene 2.

genannt werden kann. — Nach Hertzberg's Vermuthung hat Shakespeare das Modell für diesen spanischen Eisenfresser bei zurückgebliebenen Gefangenen von der Armada gefunden und benutzt, während nach Thomas Churchyard der Charakter sogar einer damals in London bekannten Persönlichkeit, dem in Akt III Scene 1 ausdrücklich bezeichneten Monarcho, also einem bestimmten Original, mit Portraitähnlichkeit nachgebildet sein soll. — Jedenfalls hat der Dichter in dieser Zeichnung der Erbfeindschaft des germanischen Geistes gegen das romanische Element, des Elisabethischen Englands gegen das Spanien Philipps II., einen eben so beredten als treffenden Ausdruck gegeben.

Fähndrich Pistol, im 2. Theil Heinrich's IV., in Heinrich V. und in den Lustigen Weibern mehrfach verwendet, ist, abweichend von seinen drei Genossen, ohne alle nationelle Färbung kosmopolitischer Renommist und steht als solcher dem allgemeinen Typus des groszsprecherischen Glückssoldaten, namentlich dem gespreizten Capitano Spavento der Italiener, am nächsten.

Bei beiden, bei Armado und Pistol ist es das hohle Pathos, die renommistische Phrase als solche, mit der die Abenteurer zu imponiren suchen, was natürlicher Weise zum Ergötzen ihrer Umgebung in das Gegentheil umschlägt. — Jeder von ihnen versucht es auf seine Weise: Armado, der heruntergekommene Edelmann, als parfümirter Renommist, als süszer Stutzer in gezierter, affectirt aufgebauschter Rede — Pistol, eine catilinarische Existenz mit einem dunkeln Vorleben, vermuthlich der weggejagte Heldenspieler einer herumziehenden Schauspieler-Gesellschaft, ein grober Bierhauslümmel, der seine Katzenblicke und Karrnschieberflüche in frechster Manier unter dem Schirmdache der Ehre verschanzt, ergeht sich in einem pomphaften Chaos durcheinander gewürfelter Komödien-Citate. — Beide, leibhaftige Belege für das Napoleonische: *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas,* würdigt der Dichter, die Träger für seine satyrischen Ideen abzugeben: in Armado verspottet er die Auswüchse der humanistischen Renaissance, die jenseits des Kanals in dem Euphuismus John Lilly's ihren sprachlichen und literarischen Ausdruck fanden, in Pistol den geschmacklosen Schwulst seiner dramatischen Vorgänger und Zeitgenossen. Dasz er gerade die aufgeblasensten Renommisten mit dieser Aufgabe betraut hat, läszt die Satyre um so wirksamer erscheinen.

Von seinen drei übrigen Collegen unterscheidet sich der süsze Renommist Armado endlich noch dadurch, dasz er albern, eitel und abgeschmackt genug ist, an sich zu glauben, während die Übrigen

sich dessen vollkommen bewuszt sind, was an ihnen und ihren Rodomontaden ist. — Wenn ich oben darauf aufmerksam machte, dasz Falstaff und Armado bei ihren Prinzipalen in gewissem Sinne die Narren spielen, so würde ich hier ergänzend bemerken müssen, dasz dem thörichten Armado bei dem Unbewuszten seiner Narrheit die Rolle des *Fool Natural* zufallen müszte, während der geriebene Sir John sich in der Sphäre des *Fool Artificial* bewegen möchte.

Und hiermit schliesze ich meinen Panegyricus. — Ich hoffe, dasz er mir wenigstens den Wunsch einbringt, mit dem Feste, der Lustigmacher der Gräfin Olivia in Was Ihr wollt, seine Herrin beglückt: 'Nun, Merkur verleihe dir die Gabe des Aufschneidens, weil du so gut von den Narren sprichst'.

Jahresbericht für 1876—77.

Vorgetragen in der Jahresversammlung zu Weimar

am 23. April 1877

von

W. Öchelhäuser.

Bei fortdauernder Erledigung der Präsidentenstelle wird mir die ehrenvolle Pflicht Sie alle herzlich willkommen zu heiszen und insbesondere S. K. H. dem Allerdurchlauchtigsten Groszherzoge für sein Erscheinen ehrerbietigst zu danken.

In dem Vortrage des Jahresberichts kann ich kurz sein, denn die Verhältnisse der Gesellschaft haben sich, nach innen wie nach auszen, wenig geändert. Das Organ unserer Gesellschaft, das Shakespeare-Jahrbuch, dessen zwölfter Band heute zur Vertheilung an die Mitglieder gelangt, hat unter der bewährten, streng wissenschaftlichen Leitung unseres Mitglieds, Herrn Professor Elze, sich wiederum eines steigenden Absatzes zu erfreuen gehabt. Die Mitgliederzahl ist ebenfalls im Wachsen geblieben, sowie sich auch die Bibliothek, Dank der Munificenz I. K. H. der Frau Groszherzogin, wiederum ansehnlich vermehrt hat. Aus dem Bericht unseres Schatzmeisters, Herrn Commerzienraths Moritz werden Sie ferner den günstigen Stand unserer Finanzen vernehmen, der uns sogar erlaubt hat, ein Kapital von mehreren Tausend Mark als Reserve verzinslich anzulegen.

Zu diesen, die innere Organisation anbelangenden günstigen Verhältnissen gesellt sich eine steigende Anerkennung des Vereines seitens des Auslandes. Ein erneuter Beweis hierfür liegt in der uns so eben kund gewordenen Dedication des dritten und vierten Bandes der groszen Furnesz'schen Ausgabe, durch welche Amerika, in seinem gröszten Shakespeare-Forscher, der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft die H*and reicht.*

Und so hoffen wir, dasz der Verein und seine einzelnen Mitglieder auch in Zukunft fortfahren werden, an der Verbreiterung und Vertiefung der Shakespeare-Erkenntnisz zu ihrem bescheidenen Theil mitzuwirken, in dem Bewusztsein hiermit nicht fremden Götzen zu opfern, sondern in dem Vater des germanischen Dramas die eigene nationale Kunst zu ehren.

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar
am 23. April 1877.

Die dreizehnte Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft fand im Saale der Armbrustschützen-Gesellschaft statt. Nachdem der Herr Vicepräsident Geheime Commerzienrath Öchelhäuser dieselbe mit Erstattung des (vorstehend abgedruckten) Jahresberichts eröffnet hatte, hielt Herr Universitätsrichter Dr. Thümmel den (ebenfalls vorstehend abgedruckten) Festvortrag über den *Miles Gloriosus* bei Shakespeare. Darauf folgte der allseitig befriedigende Kassenbericht des Herrn Schatzmeisters Commerzienrath Moritz, woran sich der Beschlusz knüpfte, Rechnungsprüfung und Entlastung in der herkömmlichen Weise vornehmen zu lassen. Zum Orte der nächstjährigen Versammlung wurde hergebrachtermaszen Weimar, als Zeit jedoch diesmal nicht der 23. April, sondern auf Wunsch einiger Vorstandsmitglieder der Schlusz der Pfingstwoche bestimmt. Sodann wurde der zwölfte Band des Jahrbuches an die anwesenden Mitglieder vertheilt. Bei der Constituirung des Vorstandes endlich wurde wiederum von der Wahl eines Präsidenten abgesehn und die Geschäftsführung einstimmig in den bewährten Händen der beiden Herren Vicepräsidenten belassen.

Die angebliche Shakespeare-Fletcher'sche Autorschaft des Drama's 'The Two Noble Kinsmen'.

Von

N. Delius.

Als ich im letzten Jahrbuch unserer Gesellschaft (Band XII, Seite 296—301) die neuesten Publicationen der '*New Shakspere Society*' und darunter namentlich die das obengenannte Drama betreffenden besprach, sah ich mich veranlaszt, meine Bedenken gegen die einmal angenommene Autorschaft Shakespeare's und Fletcher's zu constatiren und die Gründe meiner abweichenden Ansicht in ihren einzelnen Punkten wenigstens anzudeuten. Eine eingehendere Darlegung desselben in systematischem Zusammenhange gestattete der Zweck meines damaligen Berichtes nicht. Und doch scheint mir eine solche Darlegung sehr zeitgemäsz, da neuerdings in England die Frage dieser Autorschaft vielfach ventilirt und von namhaften Kritikern zu Gunsten der beiden berühmten Dramatiker — von meinem Standpunkt aus möchte ich sagen, zu deren Ungunsten — bejaht worden ist. Für mich insbesondere sehe ich noch eine specielle Veranlassung, ein Wort dabei mitzureden, in dem Umstande, dasz in die nach dem Texte meiner Ausgabe gedruckte sogenannte '*Leopold Shakspere Edition*', um das Werk möglichst vollständig zu machen, wie es in der Vorrede heiszt, auch '*The Two Noble Kinsmen*' und '*Edward III.*' aufgenommen sind. Ein Wort mitzureden, darf ich mich auch nicht abhalten lassen durch die schroffe Abweisung, welche Tieck's jede Betheiligung Shakespeare's an dem betreffenden Drama leugnendes Urtheil von Seiten der englischen Kritik erfahren hat: ein Ausländer, sagte man, sei durchaus incompetent mitzusprechen in einer Frage, bei deren Entscheidung es auf

das feinste Sprachgefühl ankomme, wie es nur dem Engländer für seine Muttersprache angeboren und eigen sei. Ich räume diese ausländische Incompetenz in Betreff Tieck's bereitwillig ein und würde sie auch in meinem Falle mit einigen Vorbehalten einräumen, wenn es sich zur Entscheidung der hier vorliegenden Frage lediglich um sprachliche Feinheiten, um eine gleichsam instinktive Erkenntnisz des Shakespeare'schen Idioms in seinem Verhältnisz zu dem Stile Fletcher's und zu dem Stile des '*Two Noble Kinsmen*' handelte. Aber gerade die so zweifelhaften, stellenweise einander widersprechenden Resultate, zu denen mittelst oder trotz ihres angebornen feineren Sprachgefühls die englischen Kritiker bisher in den Erörterungen über Shakespeare's resp. Fletcher's Antheil an dem Drama '*T. T. N. K.*' — wie wir es der Kürze wegen bezeichnen wollen — bisher gelangt sind: gerade diese scheinen geeignet, uns Ausländer wegen unserer 'Incompetenz' auf diesem Felde der Forschung zu beruhigen. Wir müssen uns in Ermangelung dieses auch für die Engländer, wie wir sehen, nicht absolut probaten Leitfadens in dem Labyrinthe dieser Autorenfrage schon nach zuverlässigeren Merkmalen zur Entscheidung umsehen.

Bisher stand die Sache so, dasz man Fletcher's Antheil an den '*T. T. N. K.*' durchaus unangezweifelt liesz, Shakespeare's Antheil für mehr oder minder gewisz ansah und nun auf Grund dieser Annahmen allen kritischen Scharfsinn nur darauf verwandte, die beiderseitigen Antheile durch alle Akte und Scenen des Dramas hindurch zu scheiden, um den Rechtsspruch des *Suum cuique* möglichst consequent durchzuführen. Maszgebend blieb bei diesem Scheidungsprocesz die Tendenz, auf die Kenntnisz des resp. dichterischen Charakters der beiden Dramatiker gestützt, dem ältern und gröszern Dichter Alles zuzuschreiben, was für den jüngeren und geringeren Dichter zu gut erschien, und umgekehrt, Alles, was doch zu unshakespearisch aussah, getrost auf Fletcher's Rechnung zu setzen, ohne die Rechtsansprüche des letzteren auf solche ihm vielleicht wenig genehme Partieen allzugewissenhaft zu prüfen. Im Verlaufe der so geführten Untersuchungen muszte sich dann freilich Shakespeare's Löwenantheil an dem Ganzen herausstellen und zwar in so überwiegendem Masze, dasz am Ende auch Fletcher's bescheidenere Domäne von Seiten des wichtigeren Theilhabers im präsumirten Compagniegeschäft nicht unangefochten blieb. Zuerst hatte man z. B. die Nebenintrigue des Dramas, das sogenannte '*underplot*', die Kerkermeisterstochter nebst Zubehör, als Shakespeare's durchaus unwürdig und mit seiner Poetik ganz unvereinbar für einen Fletcher'schen Beitrag zum Drama ge-

halten. Da hat nun aber der scharfsinnige englische Kritiker Hicks in einer Abhandlung, welche die *'New Shakspere Society'* nach sein Tode in ihre *'Transactions'* aufgenommen hat, unwiderlegbar dar gethan, dasz der Verfasser der Hauptaction des Dramas — also Sinne des Kritikers Shakespeare selbst — diese Nebenintrigue ni nur erfunden, sondern theilweise auch selbst dramatisirt haben müs Es ist klar, dasz damit das bisher beliebte System, Shakespeare's I theiligung an dem Drama durch seine Nichtbetheiligung an dem *'und plot'* plausibler zu machen, unhaltbar wird und die ganze Frage d Autorschaft einer endgültigen Lösung ferner gerückt scheint als s vorher stand. Versuchen wir denn ihr auf einem anderen We wenigstens näher zu treten.

Bereits im vorjährigen Jahrbuch hatte ich die Ansicht ausg sprochen, dasz mir durch die beigebrachten äuszerlichen wie inne lichen Beweise so wenig die Fletcher'sche wie die Shakespeare'sc Autorschaft des *'T. T. N. K.'* festgestellt scheine, dasz ich im Gege theil das ganze Drama für das Werk eines einzigen anonymen Ve fassers halte, der je nach den Personen oder Situationen, die er i seinem Schauspiel zu dramatisiren unternahm, bald die Manier d Shakespeare'schen, bald die des Fletcher'schen Vorbildes copirt ha Und zwar copirte er sie wechselsweise, lediglich in Einzelnheiten, a Kosten der Durchführung einer einheitlichen und consequent Handlung und Charakteristik, die entweder über seine dramatisc Leistungsfähigkeit hinausging oder ihn, in der Verfolgung sein einseitigen und beschränkten Tendenz, wenig gekümmert haben ma Diese meine damals ausgesprochene Ansicht zu begründen, will i nun auf den nachstehenden Blättern versuchen.

Zunächst steht so viel fest, dasz zu Lebzeiten der beiden Dicht weder von ihrer Autorschaft des *'T. T. N. K.'*, noch überhaupt v diesem Drama selbst sich eine Erwähnung oder auch nur irgend ei Andeutung nachweisen läszt. Und doch wäre es wunderbar, da bei der eminenten Stellung dieser zwei Koryphäen des damalig Theaters das jedenfalls höchst interessante Faktum einer gemei samen Arbeit der beiden, geschweige denn das Produkt dieser g meinsamen Arbeit so völlig unbeachtet geblieben oder so gänzli in Vergessenheit gerathen wäre. Nun aber taucht die erste Nac richt von der Existenz dieses Dramas und von den angeblich beiden Verfassern desselben zugleich mit der ersten Ausgabe i Jahre 1634 auf. Damals war Shakespeare seit achtzehn Jahre Fletcher seit neun Jahren todt, also beide längst auszer Stande *protestiren*, wenn ein gewissenloser Verleger, um seinem Verlag

artikel aufzuhelfen, auf dem Titelblatte sie folgendermaszen als Verfasser namhaft machte: *Written by the memorable Worthies of their time:*

Mr. John Fletcher, and }
Mr. William Shakspeare } *Gent.*

Wenn er von den beiden Dichtern, die er seltsam genug als 'denkwürdige Ehrenmänner *ihrer* Zeit' bezeichnet, den jüngern, dem die heutige Kritik noch dazu einen verhältniszmäszig geringeren Antheil an dem *'T. T. N. K.'* zuerkennt, in erster Linie nennt, wahrscheinlich auf's Gerathewohl ihn so voranstellt, so mag ihn dabei die Rücksicht auf den damaligen Zeitgeschmack geleitet haben, welcher immerhin Fletcher's Werke besser als die Shakespeare'schen zu würdigen verstand. Dasz aber neben Fletcher sich auch Shakespeare als ein bequemes Aushängeschild auf dem Titelblatte eines Schauspiels von unbekanntem Verfasser verwerthen liesz, dafür lagen dem spekulativen Verleger ermunternde Beispiele genug vor. Schon zu Shakespeare's Lebzeiten waren bekanntlich drei Dramen, *'Sir John Oldcastle* (1600), *'The London Prodigal'* (1605) und *'A Yorkshire Tragedy'* (1608) unter dem unrechtmäszig usurpirten Namen des Dichters gedruckt worden. Bei drei andern, *'Locrine'* (1595), *'The Puritan'* (1608) und *'Thomas Lord Cromwell'* (1613) hatte man sich begnügt die Initialen *W. S.* auf den Titel zu setzen, und durch beide Manipulationen war der theilweise noch jetzt hie und da spukende Glaube an die Shakespeare'sche Autorschaft so verbreitet, dasz auf Grund dieser gefälschten Titelblätter die genannten sechs Dramen eine Aufnahme in die dritte Folioausgabe (1664) finden durften. Auch der ältere *'King John'*, im Jahre 1591 ohne Namen gedruckt, wurde in zweiter Auflage (1611) noch in schüchterner Andeutung *'Written by W. Sh.'*, in dritter (1622) aber ganz dreist mit voller Namensnennung unserem Dichter vindicirt. — Wie die vorher genannten sechs Dramen auf Grund ihrer Titelblätter in die dritte Folioausgabe übergingen, so auf Grund des Titelblattes des *'T. T. N. K.'* wurde dieses Stück in die zweite vervollständigte Gesammtausgabe der Werke Beaumont's und Fletcher's (1679) aufgenommen, mit keiner besseren Kritik und Begründung als das Drama *'The Coronation'*, das bereits 1640 unter Fletcher's Namen erschienen, aber 1652 von Shirley als *sein* Eigenthum reklamirt war.

Obige Daten sind längst bekannt, muszten aber hier wiederholt werden zum Beweise, wie wenig oder vielmehr wie gar nichts auf das Zeugnisz des ursprünglichen Verlegers des *'T. T. N. K.'* zu geben ist. Kaum von geringerem Gewicht aber ist die fernere Angabe

seines Titelblattes: '*Presented at the Blackfriars by the Kings Maiesties servants, with great applause*'. Derlei marktschreierische Angaben fehlen selten auf den Titelblättern erster Einzelausgaben englischer Dramen von anonymen Verfassern. Wo Fletcher und Shakespeare genannt wurden, da muszte auch das Blackfriarstheater und der obligate 'grosze Beifall' mit erwähnt werden, so wenig das Eine wie das Andere auch sonst bezeugt sein mag. — Wir wenden uns lieber um eine zuverlässigere Auskunft an den Prolog und Epilog, welche der Verleger nicht erfunden haben wird, sondern in und mit der Handschrift des Dramas augenscheinlich überkommen haben musz. Zur bessern Beglaubigung seines Titelblattes hätte er freilich klüger gehandelt, diese entweder vom Verfasser des '*T. T. N. K.*' oder von einem mit dem wahren Sachverhalt vertrauten Gönner seines Schauspiels herrührenden Zuthaten nicht mit abdrucken zu lassen. Im Prolog finden wir nämlich nicht die leiseste Anspielung auf die angeblichen beiden Verfasser und ebensowenig den Ausdruck einer Hoffnung auf Erfolg im Vertrauen auf die Autorität zweier so berühmter und bewährter Dichternamen. Im Gegentheil spricht sich im Prologe die Besorgnisz eines Fiasco deutlich genug aus, gepaart mit einem ängstlichen Anklammern an Chaucer als Quelle des Dramas. Um Chaucer's willen, der den Stoff geliefert, werden die Zuschauer beschworen, das Stück nicht auszuzischen. In *solcher* Weise würden gewisz weder Shakespeare und Fletcher selbst, noch ihre schauspielerischen Vertreter ein von den beiden Dichterheroen gemeinsam verfasztes Drama beim Publicum befürwortet haben.

Damit wären die *äuszern* Gründe für Shakespeare's und Fletcher's gemeinsame Autorschaft erledigt, denn eine vage Bühnentradition, von der aber erst bei Pope verlautet, wird sich, falls sie überhaupt jemals existirt hat, wohl auf das hinlänglich besprochene Titelblatt zurückführen lassen. Natürlich muszte die Vorstellung, den ältern groszen Dramatiker und den jüngern, der nach ihm die englische Bühne beherrschte, in freundschaftlicher, ja geschäftlicher Verbindung mit einander zu erblicken, für die Epigonen etwas so Ansprechendes haben, dasz in Ermangelung begründeter Thatsachen schon eine blosze Sage davon begierig aufgegriffen und weiter getragen sein mochte. Aber, wie gesagt, dasz diese Sage überhaupt jemals Platz gegriffen habe, beruht auf bloszer Muthmaszung.

Gehen wir nun zu den *innern* Gründen über, die für die gemeinsame Autorschaft der beiden Dichter sprechen sollen, so reduciren sich diese auf die Uebereinstimmung in Stil, Vers und Phraseologie, welche zwischen dem '*T. T. N. K.*' einerseits und Shakespeare's

und Fletcher's Dramen andrerseits beobachtet worden ist. Solche Übereinstimmung, dergestalt, dasz man keinen kürzern oder längern Passus des *'T. T. N. K.'* lesen kann, ohne bald auf Shakespeare'sche, bald auf Fletcher'sche Reminiscenzen zu stoszen, ist allerdings frappant und augenscheinlich genug. Wir möchten hinzufügen, sie ist *zu* frappant und *zu* augenscheinlich, um das zu beweisen, was sie beweisen soll: die Autorschaft der beiden Dichter. In keinem ihrer authentischen Werke finden wir eine so auffällige Nachahmung und Wiederholung ihrer eigenen, in irgend einem anderen ihrer vorhergehenden Werke vorkommenden Phrasen, Metaphern und Combinationen, wie sie uns auf jeder Seite des *'T. T. N. K.'* begegnen. Es ist aber schlechterdings undenkbar, dass zwei Dichter von solcher Eigenart und Produktivität, von solcher Herrschaft über die Sprache, von solchem Reichthum der Erfindung auch in formeller Beziehung, in einem späteren Drama — wie das von Shakespeare wenigstens in Bezug auf das *'T. T. N. K.'* gelten müszte — lediglich eine Blumenlese aus ihren sämmtlichen früheren Dramen gegeben haben sollten. Eine solche Blumenlese hat schon der scharfsichtige Steevens in einer reichen Auswahl betreffender Citate aus dem *'T. T. N. K.'* mit Hinzufügung der Parallelstellen in Shakespeare's früheren wie späteren Dramen nachgewiesen und auf diesen Grund hin namentlich den Glauben an irgendwelchen Antheil Shakespeare's an dem Drama des Anonymus bestritten. Und diese Blumenlese ist seit Steevens' Zeit wesentlich bereichert worden durch alle die Kritiker, welche in der Aufzählung solcher Shakespearismen in dem Drama des Anonymus freilich das Gegentheil der Steevens'schen Argumentationen, die Shakespeare'sche partielle Autorschaft, beweisen möchten. Nur *einen* wichtigen Punkt haben sie, wie freilich auch Steevens, nicht in's Auge gefaszt bei dieser Hervorhebung frappanter Details: sie haben nämlich die betreffenden Stellen nicht im Zusammenhange mit dem Context, in dem sie sich finden, geprüft. Hätten sie eine derartige Prüfung vorgenommen, so würden sie entdeckt haben, dasz die Stellen in Shakespeare's Originalen vollkommen ihrem Context entsprechen, dasz sie dort zur Erläuterung und Vervollständigung desselben dienen und streng im Charakter der redenden Personen gehalten sind, während dieselben Stellen in der Copie des Anonymus ohne solche Bezüglichkeiten als ein unmotivirt aufgetragener Schmuck figuriren.

Unsere bisherige Betrachtung hatte sich mit Einzelnheiten zu befassen, welche in Phrasen und Situationen des *'T. T. N. K.'* sich überall als Reminiscenzen aus Shakespeare und aus Fletcher erwiesen. *Ganz und gar nicht* aber werden wir an die beiden Dichter

erinnert, wenn unsere Betrachtung sich von diesen Einzelnheiten zu dem Ganzen erhebt, zu der Construktion des betreffenden Dramas selbst, zu dem Plane, den der Dichter auf Grund seiner Vorlage, der Chaucer'schen '*Knightes Tale*', entworfen und durchgeführt hat. Bereits in unserer vorigjährigen Besprechung haben wir einen hier einschlagenden Passus einer Recension von Spalding *(Edinburgh Review, July 1840)* citirt, auf den wir hier seiner Bedeutung halber zurückkommen. Der genannte scharfsinnige Kritiker hat damit indirekt zurückgenommen, was er in einer viel früher (1832) verfaszten Abhandlung zu Gunsten einer Shakespeare'schen Autorschaft des '*T. T. N. K.*' geschrieben hatte. In dem besagten späteren Passus erklärt er sich also: Die Frage von Shakespeare's Antheil an diesem Schauspiel ist wirklich unauflöslich. Auf der einen Hand sind Gründe da, die es sehr schwierig machen, zu glauben, dasz er irgend daran zu schaffen hatte, besonders *die schwerfällige und undramatische Construktion des Stücks, und der Mangel an Individualisirung in den Charakteren.* Auszerdem begegnen wir darin direkten und handgreiflichen Nachahmungen Shakespeare's selbst, unter welchen die hervorragendste der elend gezeichnete Charakter der Tochter des Kerkermeisters ist. Andrerseits sind darin Ähnlichkeiten des Ausdrucks — gerade in den Eigenthümlichkeiten, in denen unsere beiden Dichter — (Spalding meint Beaumont und Fletcher) — Shakespeare am unähnlichsten sind; Ähnlichkeiten so genau, dasz wir entweder Shakespeare's Autorschaft dieser Theile annehmen müssen, oder glauben, Fletcher oder irgend ein andrer Dichter habe ihn absichtlich nachgeahmt und zwar mit wunderbarem Erfolg.' — So weit Spalding. Die Bedenken, welche nach seiner Meinung gegen eine Autorschaft Shakespeare's sprechen, gelten eben so völlig gegen Fletcher's Autorschaft, was 'die schwerfällige und undramatische Construktion des Stücks und den Mangel an Individualisirung in den Charakteren' betrifft. Auch dasz Fletcher in der Fülle seiner eigenen dramatischen Routine und Produktivität zu solcher kleinlichen und sklavischen Nachahmung Shakespeare'scher Einzelnheiten und Eigenthümlichkeiten sich verstiegen haben sollte, wie sie in den '*T. T. N. K.*' sich offenbart, ist wenig glaublich. Ebensowenig glaublich ist, dasz Fletcher mit Nichtachtung jedes kollegialischen literarischen Anstandes in ein von Shakespeare entworfenes und theilweise ausgeführtes Drama eine so erbärmliche Karrikatur der Ophelia wie diese Kerkermeisterstochter, hineingepfuscht haben sollte. Freilich bestehen, was den letztern Punkt angeht, auch unter den englischen *Kritikern, welche* an die Shakespeare-Fletcher'sche Autorschaft des

'*T. T. N. K.*' glauben, manche Meinungsdifferenzen wie über das Masz der Betheiligung jedes dieser beiden Dichter, so auch über die Art und Weise ihres vermeintlichen Compagniegeschäfts. Nach der Annahme der Einen hat Shakespeare, dem die weitüberwiegende Stimmenmehrheit doch jedenfalls die Initiative zuschreibt, von vornherein Fletcher's sekundäre Beihülfe in Anspruch genommen, und das Drama ist zwischen den Beiden in *einem* Gusse fertig geworden. Nach der Ansicht der Andern hat Shakespeare seinen Antheil an dem Drama unvollendet hinterlassen, und Fletcher hat erst nachträglich den Rest nach eignem Gutdünken ergänzend hinzugefügt. Eine dritte Theorie endlich sucht über die Schwierigkeiten und Widersprüche *jedes* Versuches auf Grund innerer und äuszerer Merkmale dem einen und dem andern Dichter das Seine zuzuweisen, durch die Hypothese hinwegzukommen, dasz in ein älteres Drama von '*Palamon and Arcite*' erst Shakespeare und nachher Fletcher hineingearbeitet habe. Von der zweifelhaften Existenz aber dieses ältern Dramas besitzen wir Nichts als in Henslowe's Tagebuch die Notiz: '*17 of September 1594* NE *Rd. at palamon and arsett 11 s.*' So bequem es nun wäre, auf das Conto eines ältern Dichters alle von Spalding in dem obigen Passus gerügten Compositionsfehler dieses so gänzlich undramatischen Dramas '*T. T. N. K.*' zu setzen, so wenig Spuren dieses vermeintlichen primitiven Schauspiels lassen sich nachweisen, und Hickson sagt mit Recht von dem nach Dyce's Theorie so entstandenen Drama: *it would appear to be in the condition of the fowling-piece that was repaired, first by the addition of a new lock, and then a new stock and lastly a new barrel.*

Allen diesen Hypothesen gegenüber, die uns doch über den Standpunkt des Zweifels nicht hinausführen, müssen wir uns für eine plausiblere Lösung der Autorenfrage ein neues Fundament zu schaffen versuchen. Ein solches Fundament scheint gegeben in einer genauen *Analyse* des '*T. T. N. K.*', und zwar nicht in einer Analyse, wie sie bisher vielfach versucht worden ist, welche das Drama lediglich auf vermeintliche oder wirkliche Ähnlichkeiten mit Shakespeare und mit Fletcher durchforscht hat. Es handelt sich vielmehr um eine Analyse, welche den Aufbau des Dramas, die Entwickelung der Handlung und der Charaktere von Scene zu Scene verfolgt und darauf prüft, ob auch nach dieser Seite hin Shakespeare's und Fletcher's Spuren sich darin entdecken lassen? Zu ihrer Vervollständigung bedarf eine solche Analyse einer durchgehenden Bezugnahme auf die Quelle des Dramatikers, auf die in Chaucer's *Canterbury Tales* enthaltene '*Knightes Tale*', auf die ja schon der vorher

besprochene Prolog so ausschlieszlich hinwies. Aus solcher fortlaufenden Bezugnahme auf seine Quelle wird sich ergeben, ob der Dichter des '*T. T. N. K.*' es ebenso verstanden hat, wie Shakespeare und Fletcher es verstanden, einen in Erzählungen und Novellen vorliegenden Stoff seiner ursprünglichen epischen Form vollständig zu entkleiden und ihm dafür eine neue, ächt dramatische Form anzuschaffen? Wenn es der Analyse gelingen sollte, in dieser zwiefachen Beziehung den radikalen Unterschied nachzuweisen, der zwischen der Dramatik des Verfassers des '*T. T. N. K.*' und zwischen der Dramatik Shakespeare's einerseits und Fletcher's andrerseits besteht, so wäre damit allerdings *die* Frage nicht beantwortet: Wer *war* der Anonymus, der die so emsig betriebene Blumenlese aus den Dramen seiner beiden Vorgänger zu *einem* Strausze in den '*T. T. N. K.*' zusammenflocht? Aber die andere, uns kaum weniger interessirende Frage: Welchen Antheil hatte Shakespeare und welchen Fletcher an dem Drama? liesze sich dann mit gröszerer Sicherheit, als bisher der Fall war, dahin beantworten: Sie hatten beide nicht den mindesten Antheil daran.

Zur bessern Orientirung über die Ergebnisse der bisherigen Kritik füge ich in der nachfolgenden Analyse jeder einzelnen Scene eine kurze Notiz bei, welchem vermeintlichen Verfasser dieselbe von den namhaftesten englischen Kritikern zugeschrieben wird. Ebenso verweise ich unter dem Text auf Shakespeare'sche oder Fletcher'sche Partieen, die dem Anonymus bei der Bearbeitung seines Dramas vorgeschwebt haben müssen. Dergleichen 'Parallelstellen', *in extenso* mitgetheilt, würden freilich die Nachahmung noch evidenter herausstellen, zugleich aber in unserm Jahrbuch einen viel umfangreichern Platz einnehmen, als ich für diese specielle Arbeit beanspruchen darf.

Akt I, *Scene 1.*[1]) Die Eröffnungsscene des Dramas zeigt uns den Dichter von vornherein in seiner eigenthümlichen Stärke, pathetische Situationen mit den entsprechenden pathetischen bilderreichen Reden auszustatten, ohne dabei besondere Rücksicht auf die Consequenz der Charaktere oder den Fortschritt der Handlung zu nehmen. Chaucer's einfacher, aber klarer und sachgemäszer Einleitungsbericht erscheint hier dramatisch so potenzirt, dazs man ihn kaum wiedererkennt in dem Sturm der Leidenschaft, der hier aufgeregt wird. Chaucer erzählt ganz schlicht, wie dem siegreich nach Athen heimkehrenden Herzog Theseus in der Nähe der Stadt eine am Wege knieende schwarzgekleidete Damenschr asaichtbar wird. Die Vornehmste darunter, die Wittwe

[1]) Von Shakespeare, nach Spalding und Hickson.

des Königs Capaneus, fleht in ihrem und ihrer Gefährtinnen Namen den Theseus an, den Leibern ihrer in der Schlacht gefallenen Männer die Bestattung zu verschaffen, die der tyrannische Sieger Kreon ihnen versagt. Theseus, von solchem Jammer tief gerührt, gelobt augenblicklich diese Schmach zu rächen und kehrt alsbald, ohne Athen zu berühren, zu einem neuen Feldzug gegen Kreon nach Theben zurück. Die ihm bereits vermählte Hippolyta und deren Schwester Emilia schickt er vorläufig allein nach Athen 'und ritt davon ohne sich umzusehn.' — So glatt und natürlich konnte und mochte der Dramatiker die Sache doch nicht verlaufen lassen. Er läszt *drei* trauernde Königinnen dem herzoglichen Hochzeitszuge [1]) in seinem feierlichen Pompe in den Weg treten und nicht etwa alle drei, was doch das Selbstverständlichste wäre, vor Theseus niederknieen, sondern nur die erste. Die zweite fällt gleichzeitig der Hippolyta, die dritte der Emilia zu Füszen. Freilich sehen wir bald, dasz die beiden letzteren Kniefälle doch wohlangebracht waren, denn Theseus ist gar nicht so beeifert wie bei Chaucer alsbald die den Damen widerfahrene Unbill zu rächen. Zwar macht er als erste Erwiderung der vor ihm knieenden Wittwe des Capaneus zweifelhafte Complimente über ihre ehemalige Schönheit, deren gegenwärtigen Verfall er ungalant genug beklagt. Aber in Betreff ihrer dringenden Bitten möchte er, ehe er ihnen willfahren will, doch vorher seine Hochzeit absolviren, oder wie er diese 'matrimoniale Heldenthat' emphatisch und bombastisch nennt:

whilst we despatch
This grand act of our life, this daring deed
Of fate in wedlock.

Wittwe Capaneus ist aber mit solchem Aufschub wenig zufrieden. Sie meint höchst naiv, wenn erst Theseus einmal *eine* Nacht bei der Hippolyta zugebracht, werde er hundert Nächte mit ihr zubringen wollen, und darüber werde das Gesuch der armen Königinnen in Vergessenheit gerathen. Glücklicherweise sind Hippolyta und Emilia weichherziger als Theseus und die erstere weniger auf die unmittelbare Vollziehung der Heirath erpicht. Sie knieen ihrerseits vor dem Gemahl und Schwager und vereinen ihre Bitten mit denen der Königinnen, so dasz Theseus endlich wohl nachgeben und gegen Kreon augenblicklich ins Feld rücken musz. Diese Campagne, die ihm vorher als langwierig erschien, hofft er nun freilich sehr rasch zu

---

[1]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream*, Akt I, Scene 1; Akt V, Scene 1. — *As you like it*, Akt V, Scene 4.

beenden und noch vor dem Schlusse des Festes, das merkwürdigei weise auch ohne ihn seinen Fortgang haben soll, wieder in Athe zu sein.

Akt I, Scene 2.[1]) Für diese Scene bot Chaucer dem Drama tiker keinerlei Handhabe. Letzterm lag offenbar daran, die 'beide edlen Vettern', welche Ersterer uns erst auf dem Schlachtfeld 'wede todt noch lebendig' daliegend vorführt, schon jetzt zu präsentirei Und zwar geschieht dies wieder einem einzelnen beabsichtigten Effel zu Liebe, ohne alle Berücksichtigung eines einheitlichen Charakter Die beiden ritterlichen Jünglinge, die sich in einer späteren Scen wie wir sehen werden, mit Wohlgefallen ihrer frühern galanten Abei teuer erinnern, spielen sich hier als ascetische Sittenprediger au Sie wollen Theben, von dessen moralischer Verderbnisz sie ein a schreckendes Bild entwerfen[2]), verlassen, damit ihre keusche Tugen nicht befleckt werde. Nebenbei wird auf ihren Oheim Kreon u dessen gottlose Tyrannei in den stärksten Hyperbeln weidlich g schimpft.[3]) Palamon sagt u. A.:

I think, the echoes of his shames have deaf'd
The ears of heavenly justice; widows' cries
Descend again into their throats, and have not
Due audience of the gods.

Die Sache gewinnt aber plötzlich ein anderes Ansehn, als die Bc schaft von Theseus' feindlichem Annahen gebracht wird. Die Vette werden in so kritischem Momente ihrer Lehnspflicht eingedenk u wollen kämpfen 'für Theben, nicht für Kreon'. Die Wuth des let tern bei der Nachricht von dem Krieg in Sicht schildert der Bo Valerius so:

Phœbus when
He broke his whipstock, and exclaim'd against
The horses of the sun, but whisper'd, to
The loudness of his fury.[4])

Akt I, Scene 3.[5]) Die zum Schlusse der ersten Scene ausg sprochene Erwartung des Theseus, er werde vor Beendigung sein Hochzeitsfestes wieder in Athen sein, scheint sich nicht bestäti

[1]) Von Shakespeare, nach Spalding; von Shakespeare, aber überarbeit von Fletcher, nach Dyce u. A.; von Shakespeare und Fletcher, oder von Fle cher, überarbeitet von Shakespeare, nach Hickson.

[2]) Vgl. *Timon of Athens*, Akt IV, Scene 1 und 3.

[3]) Vgl. *Macbeth*, Akt IV, Scene 3.

[4]) Vgl. *Macbeth*, Akt V, Scene 2.

[5]) *Von Shakespeare*, nach Spalding, Hickson u. A.

zu haben. Hippolyta ist noch immer Strohwittwe, und der Freund Pirithous, der in Theseus' Abwesenheit das Fest leiten sollte, folgt ihm jetzt in's Lager vor Theben. Hippolyta entwirft von der leidenschaftlichen Freundschaft zwischen Theseus und Pirithous eine pathetische Schilderung[1]), der wir aufs Wort glauben müssen, denn im weitern Verlauf des Dramas werden wir wenig davon gewahr. Da erscheint Pirithous überall nur als treuer Diener seines Herrn. Hippolyta's Schilderung veranlaszt denn eine ähnliche Schilderung ihrer Schwester Emilia von einer noch leidenschaftlicheren Freundschaft[2]), welche *sie* verknüpft hatte mit einer gewissen Flavina. Hippolyta schlieszt aus Emilia's begeistertem Rückblick, dasz diese ebenso wie Flavina, die nebenbei gesagt, schon in ihrem elften Jahre starb, einen Mann lieben wolle, und bezweifelt sehr begreiflich den Ernst dieser schwesterlichen Jugendschwärmerei für ein vor Jahren gestorbenes kleines Mädchen. Diese beiden Freundschaftsschilderungen scheint der Dichter in der That lediglich als ein Paar mit einander rivalisirender Paradestücke seinem Drama einverleibt zu haben, denn dasz die Erinnerung an das elfjährige Kind Flavina der seither herangewachsenen Emilia für alle Folgezeit alle Männer gleichgültig machen sollte, ist doch kaum anzunehmen.

Akt I, Scene 4.[3]) In dieser Scene, die in Theseus' Lager vor Theben spielt, ist wieder eine einfache Vorlage Chaucer's seltsam zu vereinzelten dramatischen Effekten aufgebauscht. Bei Chaucer werden die beiden edlen Vettern, wie sie schwer verwundet auf dem Schlachtfelde liegen, da man ihre vornehme Abkunft erkannte, aufgehoben und in das Feldherrnzelt des Siegers Theseus getragen, der kein Lösegeld für sie nehmen will, vielmehr sie zu ewiger Gefangenschaft nach Athen spedirt. Im Drama haben die beiden jungen Helden durch ihre Tapferkeit während des Kampfes auf dem Schlachtfelde bereits Theseus' Bewunderung erregt. Und diese Bewunderung äuszert sich jetzt, da er sie schwer verwundet vor sich liegen sieht, in den wunderbarsten Hyperbeln, die sich freilich theilweise widersprechen,

their lives concern us
Much more than Thebes is worth: rather than have them
Freed of this plight, and in their morning state,
Sound and at liberty, I would 'em dead.

---

[1]) Vgl. *Merchant of Venice,* Akt III, Scene 4.
[2]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream,* Akt II, Scene 1 und Akt III, Scene 2.
[3]) *Von Shakespeare, nach* Spalding, Hickson u. A.

Die eben so plötzliche wie unmotivirte leidenschaftliche Theilnahme des Theseus an dem Loose der beiden ritterlichen Kriegsgefangenen dokumentirt sich, wie wir sehen werden, nachher nicht weiter, als dasz er sie, wie bei Chaucer, in ewige Gefangenschaft nach Athen abführen läszt und sich dort nicht mehr um ihr Wohl und Wehe, für das er hier so zärtlich besorgt ist, zu kümmern scheint.

Akt I, Scene 5.[1]) Wie der Akt mit hochzeitlichem Hymnus begann, so schlieszt er mit den Trauergesängen, welche die Bestattung der drei Königsleichen durch ihre Wittwen begleiten.[2]) Die drei schwarzen Damen verabschieden sich sodann von einander mit einigen gereimten Gemeinplätzen, des Inhalts, dasz der Himmel alle verschiednen Wege zu *einem* einzigen Ziele führe, und dasz die Welt eine Stadt voll gewundener Straszen sei, der Tod aber der Marktplatz, auf dem sie alle zusammenlaufen. Es scheint, dasz der Dichter einen passenderen Abgang für diese trauernden Königinnen nicht aufzutreiben wusste, nach all ihrem vorher verschwendeten schönrednerischen Pathos.

Akt II, Scene 1.[3]) Diese erste Scene bereitet auf spätere Ereignisse vor, wie der Verfasser nicht immer zu orientiren sucht, sondern das, was kommen soll, auch unvorbereitet eintreten läszt. Derselbe Dichter, der, wie wir wiederholt sahen, im ersten Akte über Chaucer's Erzählung hinauszugehen liebte, wollte auch über seine Quelle hinausgehen in der Art, wie Palamon aus seiner Kerkerhaft befreit wird. Daraus folgt, dasz *derselbe* Dichter, der den Plan des ganzen Dramas entwarf und groszentheils auch im ersten Akte ausführte, schon die Idee, die Tochter des Kerkermeisters auftreten und in leidenschaftlicher Liebe zu Palamon entbrennen zu lassen gefaszt haben musz. Ihm werden wir daher aller Wahrscheinlichkeit nach diese Scene[4]) zuschreiben müssen, in welcher das junge Mädchen zuerst ihre Empfindungen ahnen läszt und zugleich ihre Bewunderung der Fassung und innigen Vereinigung ausspricht, mit der die beiden edeln Vettern ihre Gefängniszhaft ertragen. Der gesellschaftlichen Stellung der redenden Personen, des Kerkermeisters, seiner Tochter und ihres Freiers entsprechend, tritt hier die Prosa an die Stelle des *Blankverse*, den die höher gestellten Personen anwenden;

---

[1]) Von Shakespeare, nach Spalding; fraglich, nach Hickson. Von Fletcher, fraglich nach Littledale.

[2]) Vgl. *Much Ado About Nothing,* Akt V, Scene 3.

[3]) Von Shakespeare, nach Hickson, Coleridge, Littledale. Von Fletcher, nach Spalding und Dyce.

[4]) Vgl. die Prosa dieser Scene mit *Winter's Tale*, I, 1 und IV, 1.

eine Prosa freilich, die den Shakespeare'schen Euphuismus eben so auf die Spitze treibt, wie anderswo im Drama der Shakespeare'sche Blankversstil outrirt in Bildern, Gleichnissen und Redewendungen erscheint.

Akt II, Scene 2. [1]) Bei Chaucer vergehen den beiden Vettern im Burgverliesz Jahre und Tage mit Kummer und Klagen, ehe sie im Garten Emilia spazierengehen sehen, deren Anblick dann in plötzlich auflodernder nebenbuhlerischer Feindschaft ihrer bisherigen Freundschaft ein jähes Ende bereiten soll. Im Drama tritt diese verhängniszvolle Wendung viel früher, fast unmittelbar nach ihrer gefänglichen Einbringung auf. Ihr voran geht aber ein langer pathetischer Dialog, in welchem der Dichter die Beiden über die Licht- und Schattenseiten ihrer Kerkerhaft discutiren läszt. Palamon sehnt sich nach den ritterlichen Übungen Thebens zurück[2]) und vergiszt dabei ganz, dasz er sowohl wie Arcitas diese jetzt so ersehnte Stadt ihrer Sittenverderbnisz wegen gerade verlassen wollte als Theseus' feindliches Herannahen ihre Sinnesänderung bewirkte. Arcitas dagegen beklagt, dasz ihre lebenslängliche Haft ihnen jede Aussicht auf Gatten- und Vaterfreuden benehme. Im Verlauf des Gesprächs gewinnen sie dieser Haft jedoch bessere Seiten ab: [3]) dieselbe bewahre sie vor der Ansteckung durch schlechtere Menschen. Sie können im Gefängnisz jeder des Andern Weib sein, während in der Freiheit eine Frau leicht Zwietracht zwischen ihnen stiften würde. — Unmittelbar darauf ergiebt es sich denn, dasz auch im Gefängnisz schon der blosze Anblick einer Frau, der im Garten am Fusze des Burgverlieszes lustwandelnden Emilia, diese so enthusiastisch als unzerstörbar gepriesene Freundschaft der beiden Vettern in einem Nu zerreiszt. Das seltsame Motiv, dasz Palamon, weil er Emilia zuerst gewahrt, auch ein ausschlieszliches Prioritätsrecht auf ihre Liebe besitze, hat der Dramatiker aus Chaucer entlehnt, nur nach seiner Weise viel greller und übertriebener ausgeführt. Bei Chaucer erscheint der Anlasz zu dem Conflict dadurch einigermaszen natürlicher, dasz Palamon seinen Vetter an einen früher geleisteten Eid erinnert, demzufolge Einer dem Andern in Liebeshändeln nicht entgegen treten, vielmehr ihm darin beistehen sollte. Diese Art von Motivirung hat der Dramatiker, der sich überall wenig um Motivirungen bekümmert, einfach auszer Acht gelassen,

---

[1]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

[2]) Vgl. *Othello,* Akt III, Scene 3.

[3]) Vgl. *Cymbeline,* Akt III, Scene 3. — *King Lear,* Akt V, Scene 3.

dafür aber den Wortwechsel,[1]) der bei Chaucer mit einem gewisse Humor geführt und gemildert wird, in ein unsinniges Gebahren blind Wuth ausarten lassen. Das Auftreten des Kerkermeisters unte bricht diese unerquickliche Scene mit der Ankündigung, dasz Arcit alsbald zum Herzog Theseus kommen müsse. Dem in der Ha allein zurückgebliebenen Palamon erzählt der allein zurückkehren Kerkermeister, Arcitas sei verbannt, nachdem die Verwendung d Pirithous ihm seine Freiheit verschafft habe. Auch das ist a Chaucer entlehnt, der aber den vom Dramatiker übersehenen od verschwiegenen Grund solcher Verwendung von Seiten des Piritho angiebt. Pirithous war nämlich dem Arcitas gewogen, da er ih früher in Theben jahrelang gekannt. Im Drama fehlt auch hi jede Motivirung, und ebenso fehlt sie für den folgenden Zug, da Palamon in ein anderes Gemach des Gefängnisses gebracht wir aus welchem er nicht mehr in den Garten schauen und an Emilie Anblick sich erquicken kann. Der humanere Chaucer gestattet d gegen dem armen schmachtenden Liebhaber Palamon für sei jahrelange Gefangenschaft die tröstliche Aussicht auf den Gart mit der darin herumspazierenden Dame seines Herzens.

Akt II, Scene 3.[2]) Wie Palamon im Gefängnisz, so kla Arcitas in seiner wiedergewonnenen Freiheit über eine Verbannur die für ihn bitterer als das Gefängnisz ist.[3]) Interessante V gleichungspunkte bietet hier der Monolog des letztern bei Chauc mit dem bei dem Dramatiker dar: der epische Dichter leiht seine Helden die rührende Sprache wahrer und warmer Empfindur während die gezierten und forcirten Redewendungen des Arcitas Drama uns kaum an die Aufrichtigkeit seiner Verzweiflung glaub lassen. — Chaucer's Arcitas, dem Gebote des Herzogs Theseus g horsam, begiebt sich wirklich in die Verbannung nach Theben, er, der fernen Geliebten eingedenk, ein Jahr oder zwei traurig dal lebt. Da erscheint ihm Nachts im Schlafe der Gott Merkur, d ihn nach Athen zurückkehren heiszt und zugleich zu seiner besse Sicherheit sein Äuszeres durch Veränderung unkenntlich macht. D Dramatiker konnte für seinen Zweck weder eine so lange Zwische pause noch eine so übernatürliche göttliche Einwirkung gebrauche Bei ihm bleibt vielmehr Arcitas, ohne nach Theben zurückzukehre auf die Gefahr im Falle der Entdeckung sein Leben zu verlieren,[4])

[1]) Vgl. *Julius Cæsar*, Akt IV. Scene 3. — *Coriolanus*, Akt V, Scene 5.
[2]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.
[3]) Vgl. *Romeo and Juliet*, Akt III, Scene 3.
[4]) Vgl. *King Lear*, Akt II, Scene 3.

in der Nähe von Athen und seiner Geliebten. Der Zufall führt ihn da in eine Gesellschaft lustiger Landleute,[1]) die vor dem Herzog sich im Spiel des Ringkampfs und des Wettlaufs produciren wollen, was denn den Arcitas auf die Idee bringt, in ärmlicher Tracht[2]) gleichfalls mit ihnen als Ringer und Läufer sein Heil zu versuchen, um nur in Emilia's Nähe zu kommen.

Akt II, Scene 4.[3]) Die Tochter des Kerkermeisters bekennt in einem Monologe ihre Liebe zu Palamon, deren Hoffnungslosigkeit sie freilich einsieht[4]), wenn sie sagt:

To marry him is hopeless,
To be his whore is witless.

Letztere Alternative erscheint ihr aber im Verlauf des Selbstgesprächs weniger abschreckend als vorher:

What shall I do to make him know I love him?[5])
For I would fain enjoy him. Say, I venture
To set him free?

Wir haben bereits an einer früheren Stelle angedeutet, dasz diese Befreiung des Palamon durch die Tochter des Kerkermeisters von vorn herein im Plane des Dramatikers gelegen haben musz, nicht etwa durch eine zweite Hand hineingetragen sein kann. Chaucer's Erklärung dieser Befreiung war allerdings in ihrer Unbestimmtheit für den Dramatiker kaum brauchbar. Er sagt nämlich:

Palamoun
By helping of a freend brak his prisoun.

Da lag es dem Dramatiker nahe, bei '*freend*' an eine 'Freundin' zu denken, zumal bei Chaucer weiterhin von dieser Persönlichkeit keine Rede mehr ist, und nur erzählt wird, Palamon habe dem Kerkermeister einen mit Opium gemischten Schlaftrunk gegeben.

Akt II, Scene 5.[6]) Arcitas hat unerkannt als Ringer vor dem versammelten Hofe sich so hervorgethan und durch seine männliche Schönheit, sowie durch sein adeliges Wesen die Herzen der Herren und Damen so gewonnen[7]), dasz Theseus, nachdem sich seine noble

---

1) Vgl. *Winter's Tale*, Akt IV, Scene 3.

2) Vgl. *Pericles, Prince of Tyre*, Akt II, Scene 1 und 2. — *As you like it*, Akt I, Scene 2.

3) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

4) Vgl. *All's well that ends well*, Akt I, Scene 1 und 3.

5) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream*, Akt I, Scene 1 zum Schlusz.

6) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

7) Vgl. *As you like it*, Akt I, Scene 2 und *Pericles, Prince of Tyre*, Akt II, Scene 3.

Abstammung herausgestellt, ihn dem Pirithous und dieser ihn der Emilia als Stallmeister übergiebt, was eigentlich Sache des Herzogs gewesen wäre. — Viel bescheidener und langsamer geht Arcitas' Avancement bei Chaucer vor sich. Da musz er zunächst in Emilia's Haus den Hausknecht spielen, Wasser tragen und Holz hacken, und erst nach Jahresfrist wird er wegen seines feinen sittigen Wesens zum Pagen seiner Herrin befördert, bis dasz ihn endlich der Herzog Theseus als Kammerjunker in seinen eignen Dienst nimmt. Für das Drama war solch ein allmäliges Emporkommen allerdings ungeeignet, aber immer wahrscheinlicher als der überraschend schnelle Sprung, den der Dramatiker seinen Arcitas unmittelbar vom bäurischen Wettringer zum fürstlichen Stallmeister machen läszt. Indesz wir sehen überall in diesem Schauspiel die Handlung entweder stille stehen oder sprung- und stoszweise weitergehen.

Akt II, *Scene 6.*[1]) Ein neuer Monolog der Kerkermeisterstochter, der resolut und bombastisch genug also beginnt:

Let all the dukes and all the devils roar,
He is at liberty.

Sie hat den befreiten Palamon an einen bestimmten Platz in einem benachbarten Gehölz geschickt. Dorthin will sie ihm die Feilen zur Lösung seiner mitgeschleppten Ketten und auch Speise bringen. Ob sie dafür den ersehnten Minnesold ernten wird, erscheint ihr freilich selber zweifelhaft. Palamon hatte sich nicht einmal bei ihr bedankt, ja sie nicht einmal geküszt, wie sie klagt. Er habe sich überhaupt nur widerwillig befreien lassen, weil er für den Kerkermeister und seine Tochter böse Folgen daraus fürchtete. Indesz will sie sich beharrlich an seine Fersen heften[2]) und hofft so doch noch ihren Zweck zu erreichen. Bezeichnend für den Geschmack des Dichters ist wie die widerliche Mannstollheit der Dirne, die sich in ihrem Monologe ausspricht, so auch die rohe Impietät gegen den abwesenden Vater, der natürlich für die schuldige Tochter wird büszen müssen, in den Schluszworten:

Farewell, father!
Get many more such prisoners and such daughters,
And shortly you may keep yourself.

Akt III, *Scene 1.*[3]) Arcitas hat sich in einen Wald bei Athen zurückgezogen, während Theseus und sein Hof dem Mai ihre Huldi-

---

[1]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.
[2]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream,* Akt II, Scene 1.
[3]) *Von Shakespeare,* nach Spalding und Hickson.

gungen darbringt. Die Situation und auch die leitenden Punkte des Monologs, den der bald laut aufjubelnde, bald kleinmüthig jammernde Arcitas in rasch wechselnder Stimmung hält, hat der Dramatiker dem Vorbilde Chaucer's entlehnt, allerdings ohne nun auch die einfach rührende Wirkung seines Vorbildes zu erreichen. Bei Chaucer hat der im Gebüsch versteckte Palamon das Selbstgespräch seines Vetters belauscht und daraus dessen gegenwärtige Stellung am Hofe des Theseus und das Verhältnisz, in welchem er zu seiner Herrin Emilia steht, erfahren. So bricht er denn ingrimmig drohend auf den hingesunkenen Arcitas los [1]) und fordert ihn zum Zweikampf um Emilia auf. Der Dramatiker folgt hier in seiner schon hinlänglich charakterisirten Weise dem Epiker, fügt aber, um die Sache pikanter zu machen, als Hindernisz eines augenblicklichen Zweikampfes die Fesseln hier ein, welche Palamon aus seinem Gefängnisz noch immer mit sich herumschleppt. Wie schon die Kerkermeisterstochter zur Ablösung dieser Fesseln, die sie ihm füglich gleich bei seiner Befreiung hätte beseitigen sollen, die erforderlichen Feilen nebst Speise und Trank ihrem Geliebten in den Wald nachtragen wollte, so verspricht jetzt Arcitas, ihm dieselben Requisite zu verschaffen — eine ungeschickte Wiederholung, die bei Chaucer schon dadurch wegfiel, dasz bei ihm Palamon sich selbst bei seiner Entweichung der Fesseln entledigt, ohne dasz weiter davon die Rede ist. Im Drama verspricht aber Arcitas, dem Palamon nicht blosz Feilen, Speise und Trank zu bringen, wie im Gedicht, sondern auch Kleider und Wohlgerüche, um den Miszduft des Gefängnisses zu vertreiben. Der durch solche rücksichtsvolle Delicatesse gerührte Palamon umarmt dann den zum Zweikampf geforderten Vetter zärtlich — wiederum eine ungeschickte Wiederholung oder vielmehr Anticipation einer Scene, die später erfolgt und da auch erst am richtigeren Platze ist.

Akt III, Scene 2. [2]) Abermals ein Monolog des unglücklichen Mädchens, das die Spur Palamons im Walde verloren hat.[3]) Statt dessen glaubt sie ein Wolfsgeheul zu hören, und meint, es sei ihr gleichgültig, wenn die Wölfe sie verschlingen, falls nur Palamon die Feile, die sie ihm für seine Entfesselung bringt, bekomme. Dann meint sie, die Wölfe hätten den wehrlosen Palamon bereits aufgefressen, und da bleibe ihr nichts übrig als zu sterben oder wie sie sagt:

---

[1]) Vgl. *The Two Gentlemen of Verona,* Akt V, Scene 4.

[2]) Von Shakespeare, nach Hickson. Von Fletcher, nach Spalding und Dyce.

[3]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream,* Akt III, Scene 2, zum Schlusz.

The best way is the next way to a grave.

Leider erfüllt der Dichter ihren Wunsch nicht und läszt sie nicht sterben, sondern verrückt werden, was sie freilich für jeden unbefangenen Beobachter schon längst war.

Akt III, Scene 3. [1]) Derselbe abgelegene Platz im Walde wie in der ersten Scene dieses Aktes. Arcitas kommt versprochenermaszen mit Victualien und Feilen zu seinem feindlichen Vetter in dessen Versteck. Es geht aber vorläufig noch sehr freundschaftlich und cordial zwischen den beiden Duellanten zu. Sie thun einander in dem von Arcitas aus dem herzoglichen Keller mitgebrachten Weine Bescheid und trinken auf das Wohl der Mädchen, die sie früher in ihrer Vaterstadt gekannt haben. Mit Erstaunen erfährt der Zuschauer, dasz die beiden Cavaliere, die (Akt I, Scene 2) das sittenlose Theben verlassen wollten, um ihre junge Keuschheit vor Anfechtungen zu bewahren, sich nun wohlgefällig ihrer dort bestandenen erotischen Abenteuer erinnern. Da fällt ihnen aber plötzlich die gemeinschaftliche Dame ihres Herzens, Emilia, ein und mit aller Cordialität und Bonhommie ist es zwischen ihnen vorbei. Das Duell kommt wieder auf's Tapet, Arcitas übergiebt seinem Vetter die vielbesprochenen Feilen, die Hemden und Wohlgerüche und verheiszt in zwei Stunden sich zu dem Zweikampf wieder einzustellen, der von Rechtswegen schon jetzt hätte eintreten können und müssen. Weshalb der Dichter mit dem Einschub dieser überflüssigen Scene den Gang der Handlung aufgehalten und die Consequenz der Charakterentwickelung beeinträchtigt hat, ist schwer zu errathen. Wahrscheinlich hat er gedacht, je öfter er die beiden Vettern in ihrem raschen Uebergange von Freundschaft zu Feindschaft, in ihrem Wechsel gegenseitiger Schimpfreden und Liebkosungen den Zuschauern vorführe, desto interessanter müszten sie und damit das Drama ihnen erscheinen.

Akt III, Scene 4. [2]) Wieder ein Monolog der so monologenreichen Kerkermeisterstochter, die, jetzt völlig verrückt, noch immer im Walde herumläuft. [3]) Weiter hat diese Scene keinen Zweck, so wenig wie die vorhergehende.

Akt III, Scene 5. [4]) Wir sahen bereits früher, wie der Dramatiker eine Situation, die er regelmäszig anderswoher entlehnt, wenn er sich irgendwelche Wirkung davon verspricht, sich nicht begnügt einmal vorzuführen, sondern in ungeschickter Wiederholung

---

[1]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

[2]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

[3]) Vgl. *King Lear,* Akt III, Scene 4.

[4]) *Von Fletcher,* nach Spalding, Hickson und Littledale.

bis zur Ermüdung auszubeuten sucht. Wie Akt II, Scene 3 Arcitas verkleidet unter die bäurischen Wettringer und Wettläufer geräth, die vor dem Herzog Theseus ihre Leistungen produciren wollen, so geräth hier das tollgewordene Mädchen in eine ähnliche bäurische Gesellschaft, die sich vor dem Herzog Theseus im Mohrentanze präsentiren will.[1]) Leider ist eine Mohrentänzerin ausgeblieben, an deren Stelle denn sehr bereitwillig die Verrückte tritt. Dasz der sinnreiche Director dieser Lustbarkeit, die natürlich bei Theseus und seinem Gefolge vielen Beifall erntet, der Schulmeister Gerald, eine abgeblaszte Copie eines bekannten Shakespeare'schen Urbildes ist,[2]) das versteht sich eigentlich von selbst bei einem Dramatiker, der überall nur mit Copieen in Charakteren, in Situationen und in Phrasen zu wirthschaften versteht, und zwar in der Regel eben so unverhohlen wie ungeschickt. Es mag auch in dieser Analyse hier nur beiläufig erwähnt werden. Chaucer ist aber an diesen unmotivirten Einschiebseln ganz unschuldig und bietet nichts auch nur von fern Entsprechendes dar.

Akt III, *Scene 6.*[3]) Der wiederholt in Aussicht gestellte Zweikampf der beiden Vettern soll denn endlich vor sich gehen. Arcitas kommt aus der Stadt abermals zu Palamon in den Wald, nur diesmal nicht mit Victualien und Wohlgerüchen, sondern mit Harnischen und Schwertern für sie beide. Bei Chaucer, wie es ihre jetzige Stellung mit sich bringt, bieten sie einander weder Grusz noch guten Tag. Vielmehr auf der Stelle helfen sie sich einander bewehren, so freundschaftlich als ob sie Brüder wären und schlagen alsbald auf einander los. So lakonisch dürfen aber die Vettern bei dem Dramatiker sich nicht fassen. Im Gegentheil begleiten sie den gegenseitigen Beistand bei der Bewaffnung mit manchen überflüssigen Reden. Palămon fragt u. A. den Arcitas, woher er die gute Rüstung habe. Vom Herzog, lautet die selbstverständliche Antwort mit dem naiven Zusatze, er, d. h. Arcitas, habe sie gestohlen. Sodann machen sie sich gegenseitige Complimente über früher bewiesene Tapferkeit und nehmen endlich rührenden Abschied von einander, ehe sie auf einander losschlagen. Das kaum begonnene Duell wird alsbald unterbrochen durch die Ankunft des Theseus, der mit seinen Damen und seinem Gefolge zur Jagd in den Wald geritten ist[4]) und nun plötzlich

[1]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream,* Akt 3, Scene 1 und 2; *Winter's Tale,* Akt IV, Scene 3.

[2]) Vgl. *Love's Labour's Lost,* Akt IV, Scene 2.

[3]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

[4]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream,* Akt IV, Scene 1.

die Zweikämpfer überrascht. So wenigstens bei Chaucer. Für den Dramatiker ist aber dieser natürliche Hergang viel zu einfach. Bei ihm hört Arcitas die Jagdhörner des Herzogs schon von Weitem und beschwört vernünftiger Weise seinen Vetter, sich für den Augenblick wieder in sein Versteck zurück zu ziehen, damit die Intervention des Theseus, der sicherlich den aus dem Gefängnisz Entwichenen mit dem Tode bestrafen würde, nicht das Duell für alle Zeiten vereitele. Palamon ist für solche Vernunftgründe taub,[1] und so geht das Duell weiter fort, um alsbald durch die Erscheinung des Herzogs und seines Hofes unterbrochen zu werden. Palamon giebt nicht nur sich selber als das was er ist, sondern auch den bisher in seiner Verkleidung am Hofe unerkannt gebliebenen Arcitas zu erkennen und offenbart ebenso ihre beiderseitige Liebe zu Emilia als die Ursache ihres Zweikampfs. Wie der Dramatiker hier im Wesentlichen Chaucer folgt, so auch in dem alsbald von Theseus über beide verhängten Todesurtheil und in der Fürbitte, welche Hippolyta und Emilia sodann für das Leben der beiden einlegen. Nur verfällt auch hier der Dramatiker wieder in die ihm so geläufigen Extravaganzen. Die Beschwörungen, welche die Damen in gesteigerten Wechselreden vorbringen, wobei zu allem Überflusz Pirithous als dritter im Bunde mit ihnen niederkniet, gleichen auf ein Haar jenen Beschwörungen der drei knieenden Königinnen zu Anfang des ersten Aktes und der Hippolyta und Emilia im Fortgange derselben Scene. Man sieht auch hier wieder, wie der erfindungsarme Dichter eine einmal glücklich erhaschte Situation dem Publikum immer auf's Neue vorführt. Bei Chaucer schenkt auf die Fürbitte der Damen Theseus den beiden Vettern das Leben, knüpft aber daran eine Bedingung, da sie doch beide zugleich die Emilia nicht heirathen können: es solle jeder von beiden binnen fünfzig Wochen sich mit hundert Rittern zum Turnier gewappnet wiedereinstellen. Wer dann in solchem ritterlichen Kampfspiele den Gegner erschlage, oder aus den Schranken treibe, solle die Hand der Emilia erhalten. Wenn Chaucer bei dieser Gelegenheit also die Emilia eine durchaus passive Rolle spielen läszt, so theilt ihr der Dramatiker eine desto aktivere zu. Sie schlägt ihrem Schwager als besseres Auskunftsmittel vor, die beiden Vettern zu verbannen und sie schwören zu lassen, dasz sie niemals um der Emilia willen wieder Händel mit einander anfangen, vielmehr einander fortan fremd und fern bleiben wollen. Diesen Vorschlag weisen aber Palamon und Arcitas

---

[1] *Vgl. Romeo and Juliet,* Akt III, Scene 1.

mit gleicher Entrüstung zurück, worauf Theseus, da Emilia sich nicht entschlieszen kann, sich für einen der beiden zu entscheiden, folgendes Endurtheil als unwiderruflich hinstellt. Die Vettern sollen in Monatsfrist, jeder mit drei Rittern, sich wieder einstellen. Wer von beiden dann mit ritterlicher Kraft eine Pyramide, die Theseus unterdesz errichten will, anrührt, dem soll Emilia zu Theil werden. Der andere aber soll sammt seinen drei ritterlichen Freunden geköpft werden. Wie der Dramatiker seinem Theseus ein ebenso seltsames wie grausames Auskunftsmittel eingeben mochte, den Unterliegenden sammt seinen Kampfgenossen einen unritterlichen Tod durch Henkershand sterben zu lassen und wie die zartfühlenden Damen und die beiden Vettern bereitwilligst darauf eingehen, das ist nicht wohl einzusehen. Wahrscheinlich hoffte er mit der projectirten Henkerscene,[1]) so unmotivirt sie erscheinen mochte, einigen Eindruck auf die Nerven der Zuschauer zu machen.

Akt IV, Scene 1.[2]) Dem Kerkermeister, der mit gutem Grunde wegen der Entweichung Palamons Alles für sich zu fürchten hat, bringen zwei Freunde nach einander die tröstliche Nachricht, dasz ihm und seiner Tochter verziehen sei und dasz Palamon, um sich für den ihm geleisteten Liebesdienst zu revanchiren, seiner Befreierin eine grosze Summe Geldes zu ihrer Hochzeit schenke. Zu ihnen gesellt sich der uns von früher bekannte Freier und klärt den Vater, dem, merkwürdig genug, der Wahnsinn seiner Tochter ziemlich unklar geblieben war, über diesen traurigen Casus auf. Er hat im See hinter dem Palast geangelt und entdeckt, durch einen Gesang aufmerksam gemacht, am Ufer seine Geliebte.[3]) Von ihrem Gebahren und Reden im Wahnsinn, ihrem miszlungenen Versuche sich zu ertränken, giebt er eine ausführliche Schilderung — ziemlich überflüssig, da gleich nachher die aus dem Wasser gezogene Tochter selbst auftritt und ihre tollen Reden und Geberden den Zuschauern selbst zum Besten giebt.[4])

Akt IV, Scene 2.[5]) Wie der Dramatiker für die vorhergehende Scene dem Chaucer Nichts zu verdanken hat — desto mehr freilich den arg geplünderten und gemiszbrauchten Opheliascenen im Hamlet — so bot ihm auch für den Anfang dieser Scene Chaucer nichts Entsprechendes dar. Emilia tritt auf mit den Portraits der beiden

---

[1]) Vgl. *Cymbeline*, Akt V, Scene 4.
[2]) Von Fletcher, nach Spalding und Hickson.
[3]) Vgl. *King Lear*, Akt IV, Scene 4; *Hamlet*, Akt IV, Scene 7, zum Schlusz.
[4]) Vgl. *Hamlet*, Akt IV, Scene 4.
[5]) Von *Fletcher, nach Spalding* und Hickson.

Vettern, über die sie in einem rhetorisch aufgeputzten Monologe ihre Betrachtungen anstellt. [1]) Zuerst ist sie ganz entzückt von dem reizenden Arcitas, den sie ja auch als ihren bisherigen Stallmeister am Besten kennen musz. Die verschiedensten Götter- und Heroengestalten findet sie in seinem Bilde repräsentirt: Ganymed, Juno, Pelops wegen seiner glatten Schulter &c. Gegen ihn, meint sie, sei der schwärzliche und magere Palamon nur ein matter Schatten; der sehe so traurig aus, als ob er kürzlich seine Mutter verloren habe! Plötzlich aber wird sie andres Sinnes, und auf ihren Knieen möchte sie den Palamon wegen ihrer frevelhaften Reden um Verzeihung bitten. Jetzt erscheint ihr *der* allein schön, und Arcitas, dessen Bild sie entrüstet wegwirft, ist im Vergleich mit Palamon ein Wechselbalg, ein Zigeuner. Kurz, sie weisz nicht, was sie will, sie liebt beide oder keinen von beiden und wird glücklicherweise von weiteren Lucubrationen und Schwankungen abgehalten durch das Auftreten eines Hofherrn, der ihr die Ankunft der Ritter zum Kampf meldet. Theseus, Hippolyta und Pirithous folgen ihm auf dem Fusz, und natürlich erwartet man nun auch die Ritter selbst im Gefolge der beiden Vettern erscheinen zu sehen. [2]) An ihrer Statt läszt der Dramatiker, der sich offenbar auf die Kunst seiner Schilderungen besser als auf lebendige Vorführung der Personen versteht oder wenigstens sich zu verstehen glaubt, die sechs Ritter in allen Details ihres äuszerlichen Habitus und Waffenschmucks in wetteifernder hyperbolischer Schönrednerei abwechselnd von einem Boten und von Pirithous beschreiben. [3]) Theseus scheint von dieser rhetorischen Bravourpartie so entzückt, dasz er es kaum erwarten kann, die Ritter selbst in Augenschein zu nehmen. Er eilt fort und beauftragt den Pirithous alles für den Kampf in Bereitschaft zu setzen. — In dieser pomphaften Ausmalung hat der Dramatiker offenbar sein Vorbild Chaucer zu überbieten gemeint, aber gerade die naive und zugleich anschaulich prächtige Detailmalerei, welche der letztere von den hervorragendsten Begleitern der beiden Vettern, von dem Thrakerkönig Lycurg und dem Indischen Helden Enetrius entwirft, ist geeignet die gespreizte, gezierte Manier des Dramatikers in ihrer Unnatur und in ihrer Unfähigkeit, ein klares Bild hinzustellen, darzuthun. Auszerdem hat die Schilderung des Lycurg und Enetrius

---

[1]) Vgl. *Hamlet*, Akt III, Scene 4.

[2]) Vgl. *Pericles, Prince of Tyre*, Akt II, Scene 2.

[3]) Vgl. *Merchant of Venice*, Akt II, Scene 9; *King Henry IV, First Part, Akt IV, Scene 1.*

bei Chaucer einen Sinn, da beide sich nachher wesentlich bei dem Wettkampfe betheiligen, während die so raffinirt herausgestrichenen Ritter des Dramatikers in den Schranken ganz verschwinden, und nur die eine Hälfte derselben zum Vorschein kommt, wenn sie, weil Palamon unterlag, geköpft werden sollen.

Akt IV, Scene 3.[1]) Der Kerkermeister hat für seine verrückte Tochter einen Arzt kommen lassen, dem sie nun ihre Wahnsinnsrolle vorspielt,[2]) und zwar in etwas modificirter Weise. Aus ihrem frühern Blankvers ist sie in die Prosa zurückgefallen, staffirt diese aber dafür mit desto vornehmeren mythologischen Anspielungen aus. Wenn z. B. Dido in der andern Welt den Palamon sieht, wird sie den Aeneas nicht mehr lieben.[3]) Sie selbst will den ganzen Tag mit Proserpina Blumen pflücken[4]) und für Palamon einen Strausz machen. Der Arzt, nachdem er diese Narrheiten lange genug beobachtet und sogar bewundert hat, verfällt auf ein sinnreiches Heilmittel. Der Freier soll sich in Allem geberden, als ob er Palamon sei, und seiner Geliebten allmälig den Glauben beibringen, er sei wirklich ihr Palamon. Solche Kuren, versichert der Doctor, habe er schon, er wisse nicht wie oft, mit Erfolg gemacht, und so werde hoffentlich auch diese Kur gelingen.

Akt V, Scene 1.[5]) Mit groszer Ausführlichkeit im Geiste des ritterlichen Zeitgeschmackes schildert Chaucer die Schranken der Kampfbahn, welche Theseus in verschwenderischer Pracht für das bevorstehende Turnier herstellen liesz. Namentlich die drei an der Einfassungsmauer erbauten Tempel und Altäre, der Venus, dem Mars und der Diana geweiht, werden in ihrer ganzen charakteristischen und symbolisch-allegorischen Ausschmückung auf's Genaueste und Anschaulichste beschrieben. Denn in diesen drei Tempeln und vor diesen Altären sollen vor dem Beginne des Turniers die drei Hauptbetheiligten ihre Andacht verrichten und zwar Palamon im Tempel der Venus, Emilia im Tempel der Diana, Arcitas im Tempel des Mars. Die bei dieser Gelegenheit gesprochenen Gebete theilt Chaucer *in extenso* mit, eben so die Worte, welche Diana, der Emilia sich offenbarend, an dieselbe richtet. — Der Dramatiker vereinigt aus scenischen Rücksichten die den drei Gottheiten gewidmeten Altäre

---

[1]) Von Shakespeare, nach Hickson. Von Fletcher, nach Spalding und Dyce.

[2]) *Macbeth,* Akt V, Scene 1; *King Lear,* Akt IV, Scene 7.

[3]) Vgl. *Anthony and Cleopatra,* Akt IV, Scene 12.

[4]) Vgl. *Winter's Tale,* Akt IV, Scene 3.

[5]) Von Shakespeare, nach Spalding und Hickson. — Skeat und Littledale möchten *den Anfang der Scene* Fletcher zuschreiben.

auf demselben Bühnenschauplatz und läszt, darin abweichend von Chaucer, zunächst Theseus mit seinem Gefolge auftreten und den dann erscheinenden beiden Vettern diese Andachtsübungen, die sie bei Chaucer aus eignem Antrieb verrichten, vorschreiben. Dadurch wird das, was bei dem ältern Dichter eine natürliche Bethätigung der eignen Seelenstimmung und des eignen geistigen Bedürfnisses ist, bei dem Dramatiker zu einer äuszerlichen Ceremonie, die denn freilich mit allem Pompe rhetorischen Aufwandes durchgeführt wird. Zuerst hält Arcitas nach dem Weggange Palamons und seiner Ritter eine Standrede an seine Kampfgenossen und kniet mit ihnen im Gebete vor dem Altar des Mars nieder. Wie bei Chaucer giebt auch im Drama der Gott seine Erhörung des Gebets durch Panzergerassel &c. kund. Nach dem Abgange dieser Gesellschaft erscheint dann Palamon mit *seinen* Rittern und richtet, mit ihnen vor dem Altare der Venus niederknieend, sein Gebet an seine Patronin. Zuerst preist er darin geziemend die Allmacht der Liebesgöttin, dann macht er seine eignen Verdienste geltend, darunter einige sehr fragliche, z. B. er habe nie Geheimnisse verrathen, weil er keine gewuszt. Er habe nie einer verheiratheten Frau nachgestellt und keine frivolen Bücher gelesen. Er habe nie beim Festmahle versucht, eine Schönheit zu verführen; im Gegentheil sei er roth geworden, wenn andere das gethan. Er habe einen achtzigjährigen gichtischen, bis zum Skelett verkommenen Greis gekannt, der ein vierzehnjähriges Mädchen gefreit und mit ihr einen Knaben erzeugt habe. Wenigstens habe die junge Frau das beschworen und da müsse man ihr wohl glauben. Aus allen diesen Gründen und verschiedenen andern flehe er die Göttin um den Sieg an. Auch ihm wird ein Wunderzeichen zu Theil, das bei Chaucer in einem Zucken des Götterbildes, bei dem Dramatiker viel malerischer in herumflatternden Tauben besteht. — Nach den beiden Vettern musz endlich auch Emilia ihre Andacht zu ihrer Schutzpatronin Diana verrichten, während Chaucer sie schon als zweite in der Reihenfolge auftreten läszt. Von den drei Gebeten, die nach einander zu den drei Göttern gesprochen werden, hält das Gebet der Emilia bei dem Dramatiker noch am Besten einen Vergleich mit dem bei Chaucer aus, weil nämlich der Dichter sich hier enger als in Palamon's und Arcitas' Prunkreden an Chaucer's empfindungsvolle und herzenswarme Weise angeschlossen hat. Die äuszern Zuthaten sind freilich auch hier augenfälliger, dafür aber auch weniger beziehungsreich als bei Chaucer. Bei letzterem entzündet Emilia auf dem Altar der Diana zwei Feuer, eins für Palamon, das andere für Arcitas. Von diesen erlischt das eine plötzlich und

flammt ebenso plötzlich wieder auf. Das andere aber erlischt hinterher ganz und gar. Der Dramatiker verkannte den Sinn dieses Phänomens, das den Ausgang der bevorstehenden Kämpfe vorbedeuten sollte, den zu allem Ueberflusse die bei Chaucer erscheinende Diana der Emilia noch deutlicher bezeichnet. Vor solchen sichtlich eingreifenden Göttererscheinungen hegt der Dramatiker aber einige Scheu und läszt dafür eine silberne Hindin vom Altar, auf den Emilia sie gesetzt, verschwinden und an deren Stelle einen Rosenbusch mit *einer* Rose daran emporsteigen, was Emilia denn, — wie der Erfolg lehrt, freilich verkehrt — so deutet: beide Ritter würden fallen, und sie allein als ungepflückte Rose fortdauern. Dann aber verschwindet auch die Rose am Rosenbusch, und Emilia geräth dadurch auf den tröstlichen Schlusz, sie werde am Ende doch gepflückt werden. — Man kann nur bedauern, dasz auch hier der Dramatiker in seiner unfruchtbaren Effekthascherei sich eine so geschmacklose Abweichung von Chaucer's sinnigem Vorbild gestattet hat.

Akt V, Scene 2.[1]) Die klägliche Farce zur Kur der tollen Kerkermeisterstochter, welche in einer vorhergehenden Scene (Akt IV, Scene 3) der Arzt ersonnen hatte, geht nunmehr vor sich. Der Freier, als Palamon verkleidet, musz zunächst dem Arzt Rechenschaft ablegen, wie weit er bisher mit der Patientin gekommen sei. Leider, nach der Meinung des Arztes, nicht so weit, wie er sollte. Der Aufforderung des Mädchens, etwas zu singen, hat er keine Folge geleistet, weil er keine Stimme habe. Auch geschlafen hat er noch nicht bei ihr, was doch nach Ansicht des Arztes und wahrscheinlich auch des Dramatikers das wesentlichste Stück der Kur sei und bei nächster Gelegenheit nachgeholt werden müsse. Mittlerweile tritt die Patientin selber auf und führt zur Ermüdung auch des geduldigsten Publicums ihre herkömmlichen wahnsinnigen Reden. Glücklicherweise hält sie den Freier für Palamon und geht mit ihm ab, um hinter der Scene das vom Doctor empfohlene wesentlichste Stück der Kur zu probiren. Sie deutet das deutlich genug an mit der Frage: *'And then we'll sleep together?'* die sie an den vermeintlichen Palamon richtet. *'Yes, marry, will we'* versetzt zu ihrer Beruhigung der verkleidete Liebhaber.

Akt V, Scene 3.[2]) Wie der Dramatiker seinem Vorbilde in der sichtlichen Erscheinung der Diana nicht folgen mochte, so

---

[1]) Von Fletcher, nach Spalding und Hickson.

[2]) Von Shakespeare, nach Spalding, Hickson &c. Mit einigen Zeilen von Fletcher.

macht er auch keinen Gebrauch von Chaucer's nunmehr folgendem Bericht über den Streit, der sich im Himmel zwischen Mars und Venus entspinnt, die ja beide die Gebete ihrer resp. Verehrer, Palamon und Arcitas, erhört haben und auf deren einander widersprechende Erfüllung dringen. Den Götterstreit, den Jupiter selbst nicht schlichten kann, entscheidet dann der alte Saturn in einer Weise, die für den Abschlusz des Chaucer'schen Gedichts durchaus erforderlich war, wie sich später herausstellen wird. Hier sei vorläufig nur bemerkt, wie gerade dieses Absehen von der übernatürlichen Einwirkung der Götter den Dramatiker zu einem überaus lahmen und inconsequenten Abschlusz seines Dramas führen muszte. Damit wird denn auch zugleich seine, mit solchem rhetorischen und scenischen Apparat ausgestattete vorhergegangene Gebetsscene zu einem überflüssigen Einschiebsel, während sie bei Chaucer ein integrirendes Element seiner Erzählung bildet. — Die dritte Scene des fünften Aktes führt uns nicht etwa, wie wir erwarten durften, auf den Schauplatz des Kampfes, sondern nur in dessen Nähe. [1]) Die zarte Emilia weigert sich, das blutige Schauspiel, dessen Siegespreis sie sein soll, mit anzusehen und bleibt, allem Zureden der Ihrigen zum Trotz, allein am Platze zurück, während die Übrigen zum Turnier weiter schreiten. In Erwartung der Entscheidung, die sich also hinter der Scene vorbereitet, vertreibt sie sich die Zeit mit einem Monologe, der als vollkommener Abklatsch eines früher von ihr gehaltenen die betreffenden Vorzüge ihrer beiden Liebhaber gegen gegen einander abwägt, wobei sie so wenig wie vorher zu einem Resultate gelangt. — Nach dem lauten Geschrei der Zuschauer und nach den Berichten eines abgesandten Dieners scheint sich der Sieg zunächst dem Palamon zuzuneigen, dann aber dem Arcitas, der denn auch wirklich bald darauf, von Theseus und seinem Hofe begleitet, als Sieger und folglich als Emilia's Bräutigam auftritt. Die Lobsprüche, mit denen Theseus ihn der Braut vorstellt, sind zum Theil recht originell für einen Dichter, dem in Groszen und Ganzen eben kein Übermasz von Originalität zugeschrieben werden kann. Im Vergleich mit Arcitas, meint Theseus, sei Hercules eine bleierne Sau! Der Wettkampf der beiden Vettern, wie er so eben ausgefochten wurde, erinnert ferner den Theseus an den Gesangswettkampf zweier Nachtigallen, den er einmal 'an das Ohr der Nacht habe schlagen hören'. — Was die Unterliegenden, Palamon und seine drei armen Ritter, betrifft, fügt Theseus hinzu, so sollen sie

---

[1]) Vgl. *Pericles, Prince of Tyre,* Akt II, Scene 2, zum Schlusz.

auf der Stelle hingerichtet werden, da, wie er wisse, ihr Leben ihnen doch nur zur Last sei. Wir sehen, eine überraschende Originalität drängt hier die andere, auch darin originell, dasz der Dramatiker hier rein aus seinem eignen Ingenium schöpfte und dem Chaucer nichts zu verdanken hat. Bei letzterem wohnt Emilia, wie das denn auch natürlich ist, dem freilich im Gedicht von vornherein weniger grausam und blutig angelegten Kampfspiele bei, und auch bei Chaucer bleibt Arcitas der Sieger, bis dasz im entscheidenden Momente die in Aussicht gestellte göttliche Intervention erfolgt. Vor einem Rachegeist, auf Saturns Gesuch von Pluto aus der Unterwelt emporgesandt, scheut sich das Rosz des Siegers und wirft seinen Reiter ab, der, an Kopf und Brust arg verletzt, betäubt am Boden liegt und so in den Palast getragen wird. Alle an ihn verwandte ärztliche Kunst vermag sein Leben nicht zu retten. Im Vorgefühl des nahen Todes läszt er Emilia und Palamon vor sein Sterbelager kommen und empfiehlt seiner Braut seinen versöhnten Vetter, falls sie jemals noch vermählt werden sollte.

Akt V, Scene 4.[1]) Palamon und seine Ritter, denen nach Theseus' kühner Voraussetzung das Leben doch nur zur Last sei, erscheinen, mit gefesselten Händen und Armen, in Begleitung des Henkers und des Kerkermeisters. Der Block, auf den sie ihre Köpfe legen sollen, steht schon bereit. Palamon tröstet sich und seine Leidensgenossen mit dem leidigen Troste, dasz sie auf diese Manier dem Greisenalter, der Gicht und dem Rheumatismus, die des Alters Erbtheil seien, zuvorkommen. Im Begriff, sich zuerst köpfen zu lassen, wird er den Kerkermeister gewahr und erinnert sich, etwas spät freilich, der Verpflichtungen, die er gegen dessen Tochter hat. Er erkundigt sich nach ihrem Befinden, und da er hört, dasz sie wiederhergestellt sei und nächstens heirathen wolle, übergiebt er dem Vater eine Geldbörse für sie. Die andern Ritter folgen diesem groszmüthigen Beispiele einer Heirathsausstattung, wobei der zweite Ritter etwas indiscret fragt, ob sie noch Jungfer sei. — *Is it a maid?* — Palamon bejaht das, soviel er wisse: *Verily, I think so*, worauf denn alle Ritter sich ihr bestens empfehlen lassen. — Der Dramatiker scheint hier ganz vergessen zu haben, oder sein Palamon hat es vergessen, dasz von Palamon's Seite dem Mädchen schon viel früher (Akt IV, Scene 1) ein ansehnliches Geldgeschenk zur Hochzeit bestimmt war. Aber in diesem Drama musz eben jede Situation,

---

[1]) Von Shakespeare, nach Spalding und Hickson. Mit Fletcher's Interpolationen, *nach Swinburne und Littledale.*

Redewendung und Einzelnheit zweimal vorkommen, damit sie den gehörigen Effekt mache. — Mittlerweile hat Palamon das Haupt schon auf den Block gelegt, als der Lebensretter Pirithous erscheint. Er berichtet den Unfall des Arcitas, nach Chaucer, nur dasz im Drama das Rosz nicht vor dem Rachegeist aus der Unterwelt, den der Dramatiker nach seinem System nicht wohl gebrauchen konnte, scheu geworden, sondern — viel wunderbarer und überraschender — vor einem Feuerfunken, den sein eigner Hufschlag aus dem Pflasterstein herausschlug. — So wird im Drama zu einem bloszen merkwürdigen Zufall, was im Gedicht viel sinniger eine von den Göttern zur definitiven Ausgleichung der vetterlichen Conflikte veranstaltete Fügung war. — Den Schlusz des Dramas bildet dann das Auftreten des Theseus und der Seinen sammt dem auf einem Stuhl hereingetragenen sterbenden Arcitas. In Uebereinstimmung mit dessen letzten Worten verlobt denn Theseus seine Schwägerin dem Palamon aus dem Grunde, dasz dieser sie doch früher als Arcitas erblickt habe, also ein näheres, auch von dem sterbenden Vetter eingeräumtes Anrecht auf sie besitze. Damit schlieszt denn ein Drama, an dessen glücklicher Vollendung mit vereinten wetteifernden Kräften gearbeitet zu haben also Shakespeare und Fletcher sich rühmen dürfen — nach der Meinung vieler englischen Kritiker.

Noten und Conjecturen.

Von

K. Elze.

A. Zu Mucedorus.

I.

Most Sacred Majesty, whose great deserts
Thy subject England, nay, the world, admires.

DELIUS S. 1. — HAZLITT VII, 201.[1])

Es ist auffällig, dasz der durchgehends gereimte Prolog mit zwei reimlosen Versen beginnt. So fangen die kritischen Schwierig-

---

[1]) Die Ausgaben des Mucedorus, deren ich mich bedient habe, sind die von Delius im zweiten Heft seiner Pseudo-Shakspere'schen Dramen (Elberfeld 1874), der Abdruck in Dodsley's Select Collection of Old English Plays ed. W. Carew Hazlitt (Vol. VII, London 1874) und endlich die als Unicum auf der Städtischen Bibliothek zu Danzig (in dem Sammelbande Comœdiæ Anglicanæ XVII. F. 5. q.) befindliche Quarto von 1621, von der ich eine im Jahre 1859 für mich angefertigte Abschrift besitze, welche Delius bei seiner Ausgabe benutzt hat und deren im Shakespeare-Jahrbuche VIII, 371, X, 371 und sonst Erwähnung gethan worden ist. Den englischen Shakespeare-Gelehrten ist die Ausgabe von 1621 völlig unbekannt; sie wird weder von Halliwell in seinem Dictionary of Old English Plays, noch von Hazlitt a. a. O., noch von sonst Jemandem angeführt, ein Umstand, der bis jetzt nicht genügend hervorgehoben worden ist. Da ich einmal darauf zu sprechen gekommen bin, so wird es nicht ohne Interesse sein, wenn ich die Gelegenheit benutze, um die Aufmerksamkeit der Shakespeare-Gelehrten nochmals auch auf den übrigen auszerordentlich werthvollen Inhalt des Danziger Sammelbandes zu lenken, obgleich ich bereits in meiner Schrift Die englische Sprache und Literatur in Deutschland (Dresden 1864) S. 31 fg. eine kurze Inhaltsangabe desselben gegeben habe. Er begreift zunächst folgende Dramen: 1. Ben Jonson, Catiline his Conspiracy. Lon. 1611 (die Ed. pr.) 2. Marlowe, Edward II, Lon. 1622. 3. A pretie and Mery new Enterlude: called the Disobedient Child. London s. a. (es existirt nur Eine Ausgabe). 4. A Most

keiten und Verderbnissse, an denen dies Stück in überaus hohem Masze leidet, buchstäblich bei der ersten Zeile an.

II.

Com. *Why so; thus do I hope to please.*

S. 3. — VII, 203.

Die Zahl der vierfüszigen wie andererseits der sechsfüszigen Verse in diesem Stücke ist zu grosz, als dasz man nicht glauben

---

Pleasant Comedy of Mucedorus, Lon. 1621. 5. Lodge and Greene, A Looking Glasse for London and England. Lon. 1617. 6. The Spanish Tragedie: or, Hieronimo is mad againe. Lon. 1618. 7. Beaumont, The Masque of the Inner Temple and Grayes Inne. Lon. s. a. (1612, nur Eine Ausgabe vorhanden) mit zwei verschiedenen Titeln, deren einer den Namen des Verfassers enthält, der andere nicht, während in allem Übrigen beide nicht nur übereinstimmen, sondern derselbe Druck sind. 8. The Shoomakers Holy-Day. Or The Gentle Craft. Lon. 1618 (das letzte Blatt etwas beschädigt). Zu diesen Dramen kommen noch folgende nicht minder interessante Pamphlete: 1. The Praise, Antiquity, and commodity, of Beggery, Beggers, and Begging. By John Taylor [the Water-Poet]. Lon. 1621 (einzige Ausgabe?). 2. A very perfect Discourse and Order how to know the age of a Horse, and the Diseases that breede in him, with the Remedies to cure the same, &c. London 1620 (hiervon wird weiter unten ausführlich die Rede sein). 3. The Art of Ivgling or Legerdemaine, &c. By S. R. Lon. 1614. 4. A Petition to the Kings most excellent Maiestie, the Lords Spirituall and Temporall, and Commons of the Parliament now assembeld. Wherein is declared the mischiefes and inconueniences, arising to the King and Common-wealth by the Imprisoning of mens bodies for Debt. Lon. 1622.

Doch zurück zum Mucedorus. Hazlitt hat seinem Abdruck die erste Ausgabe (1598), Delius dagegen dem seinigen die letzte (1668) zu Grunde gelegt. Der erstere hat daneben die Ausgabe von 1610 *(the additions*, sagt er, *are inserted between brackets)*, der zweite, wie erwähnt, meine Abschrift der Qu. 1621 benutzt. Beide haben sich auf eine kritische Textbehandlung nicht eingelassen und nur ausnahmsweise ein paar Emendationen in den Text aufgenommen: Hazlitt hat durchgehends, Delius theilweise moderne Orthographie hergestellt. Der Hazlitt'-sche Text weicht übrigens vielfach, und zwar häufig zum Bessern, vom Delius'-schen Texte sowie von der Qu. 1621 ab, die im Ganzen und Groszen mit der Qu. 1668 übereinstimmt; es scheint, als habe in den Quartos ein zunehmender Verschlechterungsprocesz stattgefunden.

Auszer diesen Ausgaben ist bis jetzt nur Ein textkritischer Beitrag zum Mucedorus erschienen, nämlich der scharfsinnige Aufsatz von W. Wagner 'Über und zu Mucedorus' im Shakespeare-Jahrbuche XI, 59—69. Nicht wenige von seinen Verbesserungsvorschlägen verdienen unbedingt in den Text aufgenommen zu werden. Dessenungeachtet ist noch immer genug Verderbnisz übrig.

sollte, der Verfasser, er sei gewesen wer er wolle, habe sie absichtlich mit unterlaufen lassen. Ich bin überzeugt, dasz man alle diese Verse, so lange sie nicht ein anderes kritisches Bedenken erregen, unverändert beizubehalten hat. Nichtsdestoweniger kann man sich schwer des Versuches erwehren, sowohl die unvollständigen als auch die übervollständigen auf das regelmäszige fünffüszige Masz zu bringen. Im vorliegenden Falle wäre zu diesem Ende etwa zu lesen:

Why, even so; thus do I hope to please.

III.

Sound forth Bellona's silver-tuned strings.

S. 3. — VII, 203.

Wie kommt Bellona dazu, als Vertreterin oder Schützerin der Musik angerufen zu werden? Erweckt das an und für sich schon Verdacht, so wird das Bedenken noch dadurch vermehrt, dasz dieser musikalischen Bellona hier ein Saiten- und wenige Zeilen später ein Blas-Instrument beigelegt wird:

That seem'st to check the blossom of Delight,
And stifle the sound of sweet Bellona's breath.

Man könnte allerdings diese letztere Stelle auf Rede oder Gesang beziehen, allein auch in diesem Falle würde ein gewisser Widerspruch darin liegen, dasz die Göttin zuerst als Saitenspielerin und gleich danach als Sängerin charakterisirt wird. Da es die Comödie ist, welche von dem Spiel und Lied der süszen Bellona spricht, so möchte es am nächsten liegen, statt der Bellona eine Muse genannt zu sehen, und es läszt sich nicht leugnen, dasz die zweitgenannte Stelle ganz füglich auf die flöten-blasende Euterpe bezogen werden könnte. Aber die erste? Und darf man ohne weiteres Bellona in Euterpe ändern? Dazu gebricht es an allen weitern Anhaltpunkten.

IV.

Enter Envy, *his arms naked, besmeared with blood.*

S. 3. — VII, 203.

Auch in B. Jonson's Poetaster tritt Envy als Prolog auf, sie wird aber dort als weibliches Wesen personifizirt. Dasselbe geschieht in *2 K. Henry VI, III, 2:*

As lean-faced Envy in her loathsome cave.

In unserem Stücke dagegen ist Envy männlich und soll mit dem Hauptmanne Tremelio und dem wilden Manne Bremo von einem und demselben Schauspieler dargestellt werden. Die Sache kann insofern nicht auffällig sein, als ja auch Jealousy, Tyranny, Knavery &c. als männliche Wesen personifizirt werden; s. Mätzner's Grammatik (1. Aufl.) I, 257. Ebenso bezeichnet B. Jonson in 'The Golden Age Restored' Ambition, Pride, Scorn &c. als '*boys*'. Merkwürdig ist es, dasz im Texte unseres Stückes Envy bald als '*churlish cur*' und '*bloody cur*', bald als '*monstrous ugly hag*' bezeichnet wird. Ob der Ausdruck '*hag*' auch anderwärts auf männliche Wesen angewendet wird, vermag ich nicht zu sagen.

V.

Env. *Nay, stay minion, stay, there lies a block.*

S. 3. — VII, 203.

So lesen Delius und die Qu. 1621. Bei Hazlitt lautet der Vers ohne weitere Bemerkung:

Nay, stay, minion; there lies a block.

Vermuthlich sollten wir lesen:

Nay, stay, you minion, stay; there lies a block.

Vergleiche The Comedy of Errors III, 1:

Do you hear, you minion? you'll let us in, I hope?

Ebenda IV, 4:

You minion, you, are these your customers?

Romeo and Juliet III, 5:

And yet 'not proud', mistress minion, you,
Thank me no thankings, nor proud me no prouds.

VI.

And gain the glory of this wished Port.

S. 3. — VII, 203.

Hazlitt liest ohne weitere Bemerkung: *of thy wished port.* Es scheint unzweifelhaft, dasz '*sport*' st. '*port*' zu corrigiren ist.

VII.

Flying for succour to their Danish caves.

S. 4. — VII, 204.

'Danish caves' ist Unsinn; in Dänemark giebt es gar keine Höhlen. Lies:

— to their dankish caves.

Vergleiche The Comedy of Errors V, 1:

Then all together
They fell upon me, bound me, bore me thence
And in a dark and dankish vault at home
There left me and my man, both bound together.

Man könnte auch vermuthen:

— to their dens and caves,

da die gewöhnliche Abkürzung für *'and'* (*&*) leicht als ein *h* verlesen werden konnte, und *'danes'* dialectisch für *'dens'* vorkommt (siehe The Song of Solomon in the Norfolk Dialect 4, 8). In Locrine V, 5 werden gleichfalls *'caves and dens'* neben einander gestellt:

You savage bears, in caves and darken'd dens.

VIII.

Thou bloody, envious disdainer of men's joys.

S. 4. — VII, 204.

Das Adjectiv *'bloody'* scheint durch Versehen aus dem folgenden Verse:

Whose name is fraught with bloody stratagems

eingedrungen zu sein. Jedenfalls würde durch die Streichung desselben ein regelmäsziger Fünffüszler hergestellt.

IX.

Give me leave to utter out my play.

S. 4. — VII, 204.

So liest Delius — möglicherweise nur durch ein Versehen. Qu. 1621 und Hazlitt:

Give me the leave to utter out my play.

Wagner's Vermuthung '*Give me but leave*' wird damit überflüssig. '*To utter out*', um das nebenher zu bemerken, ist eine ungewöhnliche und häszliche Tautologie; vielleicht *to utter forth.*

X.

Whirling thy pleasures with a peal of death,
And drench thy methods in a sea of blood.

S. 5. — VII, 205.

Ich vermuthe, dasz wir '*measures*' st. '*pleasures*' und '*metres*' st. '*methods*' schreiben sollten. Dasz '*methods*' unverständlich ist, hat bereits Wagner bemerkt, aber '*pleasures*' ist es nicht minder. Der Sinn ist wohl folgender: ich will dich mit Todtengeläut im Tanze wirbeln und deine Verse in einem Blutmeer ertränken. '*Measure*' in der Bedeutung 'Tanz' findet sich u. a. K. Richard II, I, 3:

Than a delightful measure or a dance

und K. Richard III, I, 1:

Now are our brows bound with victorious wreaths;
Our bruised arms hung up for monuments;
Our stern alarums changed to merry meetings,
Our dreadful marches to delightful measures.

Wegen '*metre*' in dem Sinne 'Vers' vergleiche K. Richard II, II, 1:

Lascivious metres, to whose venom sound
The open ear of youth doth always listen.

XI.

I force it not, I scorn what thou canst do.

S. 5. — VII, 205.

Statt des unverständlichen '*force*' erwartet man '*fear*'. In dem vorhergehenden Verse liest Hazlitt ohne weitere Bemerkung '*To brave my play*' st. '*To prove my play*', das bei Delius und in der Qu. 1621 steht.

XII.

But, my Anselmo, loth I am to say,
I must estrange that friendship.

S. 6. — VII, 206.

So theilt Hazlitt ab. Bei Delius und in Qu. 1621 bilden beide Verse nur Eine Zeile; Delius hat überdies *'thy friendship'*. Der zweite Vers läszt sich ohne Schwierigkeit vervollständigen:

I must estrange that friendship for a while.

XIII.

Does mangle verity; boasting of what is not.

S. 6. — VII, 206.

Dürfte man *'verity'* durch *'truth'* ersetzen, so wäre ein regelrechter Fünffüszler hergestellt.

XIV.

Though base the weed is, 'twas a shepherd's.

S. 7. — VII, 207.

Nichts leichter als hier einen Fünffüszler herzustellen:

Though base the weed is, for it was a shepherd's.

XV.

So let our respect command thy secrecy.
At once a brief farewell;
Delay to lovers is a second hell.

S. 7. — VII, 207.

Das *'So'* ist auszerhalb des Verses zu stellen, und der vorletzte Vers bedarf der Vervollständigung, da es sich hier um ein gereimtes Verspaar handelt. Allerdings findet sich auf S. 15 (VII, 215) ebenfalls ein Verspaar, dessen erster Vers sechsfüszig, der zweite fünffüszig ist:

Thanks to your majesty, his usage shall be such,
As he thereat shall have no cause to grutch,

allein die Sache ist doch sehr zweifelhaft. Alles wird glatt, wenn wir schreiben:

So!
Let our respect command thy secrecy,
And let us take at once a brief farewell;
Delay to lovers is a second hell.

XVI.

MOUSE. *O horrible, terrible! Was ever poor gentleman so scar'd out of his seven senses?* S. 8. — VII, 208.

Vergleiche Locrine IV, 2 (Malone, Supplement II, 244. — Doubtful Plays of Wm. Shakespeare, Tauchn. Ed. p. 177): *O horrible! terrible! I think I have a quarry of stones in my pocket.* — Specimens of Cornish Provincial Dialect, collected and arranged by Uncle Jan Trenoodle (London 1846) p. 14: *I do think also seriously of writing some works of a light and popular sort; or some of what a friend of mine do call, the mysterious, and terrible-horrible school, (books of easy virtue); or some Cornish tales &c.*

XVII.

SEG. *O, fly, madam, fly, or else we are but dead!*
AMA. *Help, Segasto; help, help, sweet Segasto, or else I die.*
S. 8. — VII, 208.

Das '*O*' sollte auszerhalb des Verses gestellt oder gestrichen werden, man müszte denn vorziehen, das '*or*' zu tilgen und zu schreiben:

O, fly, madám, fly, else we are but dead!

Was den zweiten Vers angeht, so ist er folgendermaszen herzustellen:

Help, help! Help, sweet Segasto, or I die.

Will man es nicht genau nehmen und einen Sechsfüszler zulassen, so kann man auch lesen:

Segasto, help! Help, sweet Segasto, or I die.

XVIII.

Now, whereas it is my father's will.

S. 9. — VII, 209.

Entweder musz '*whereas*' dreisilbig gelesen werden, oder es ist vor '*father's*' '*dear*' hinzuzufügen. Einen vierfüszigen Vers daraus zu machen:

Now, whereas 't is my father's will,

würde nicht als Verbesserung angesehen werden können.

XIX.

One whose wealth through father's former usury.

S. 9. — VII, 209.

So lesen Delius und Qu. 1621. Die Versabtheilung ist bei Hazlitt berichtigt, indem '*one*' zum vorhergehenden Verse gezogen ist. Auszerdem dürfte aber auch '*through's*' *(through his)* statt '*through*' zu verbessern sein.

XX.

MUCK. *Yet hard-hearted he in such a case.*

S. 10. — VII, 210.

So lesen Hazlitt und Qu. 1621. Meinen Verbesserungsvorschlag:

Yet was hard-hearted he &c.

hat Delius bereits in den Text gesetzt.

XXI.

As great honour to be bountiful.

S. 15. — VII, 215.

Wenn Hazlitt's Versabtheilung bei diesem und den vorhergehenden Versen als richtig anzunehmen ist, so musz hier geschrieben werden:

As great an honour to be bountiful.

XXII.

Your liking and our country's safeguard.

S. 15. — VII, 215.

So lesen Delius und Qu. 1621; Hazlitt weniger gut *'and your country's safeguard'*. Der Vers läszt sich (wenn das nicht den Dichter corrigiren heiszt) mit leichter Mühe folgendermaszen vervollständigen:

To your own liking and our country's safeguard.

XXIII.

Our daughter unto Lord Segasto here.

S. 15. — VII, 215.

So lesen Delius und Qu. 1621. Hazlitt hat, zum Schaden des Metrums, nach den beiden ältesten Quartos:

Our daughter to Lord Segasto here.

Hazlitt hätte wenigstens den Artikel *(to the Lord Segasto)* hinzufügen sollen, wenn derselbe nicht etwa durch ein Versehen ausgefallen ist.

Vier Zeilen weiter sollte in dem Verse:

What say you, lordings, like you of my advice?

entweder *'lords'* st. *'lordings'* geschrieben, oder *'of'* gestrichen werden.

XXIV.

SEG. *Why, Captain Tremelio.*

CLOWN. *O, the meal-man; I know him very well.*

S. 16. — VII, 217.

Wenn das beabsichtigte Wortspiel nicht vollständig verloren gehen soll, so musz zu Segasto's Worten noch *'man'* hinzugefügt werden: *Why, Captain Tremelio, man.* Dasselbe gilt *mutatis mutandis* von der auf der nächsten Seite folgenden Stelle:

SEG. *I tell thee, Captain Tremelio.*

CLOWN. *O, Captain Treble-knave, Captain Treble-knave.*

Hier müssen Segasto's Worte durch *'knave'* vervollständigt werden: *I tell thee, Captain Tremelio,* knave. Unter die 'knaves' wird der

Clown ohnehin wenige Zeilen vorher von Segasto gerechnet: *to keep out such knaves as thou art.* Selbst mit diesen Ergänzungen gehören die beiden Wortspiele noch keineswegs zu den glücklichen und schlagenden; sie sind aber wenigstens verständlich und nicht mehr baarer Unsinn.

XXV.

And then to the buttery-hatch to Thomas the butler for a jack of beer.

S. 18. — VII, 218.

Die *'buttery-hatch'*, d. h. die zum Vorrathskeller führende Halbthür, scheint eine stehende Einrichtung gewesen zu sein und zugleich als *'bar'* gedient zu haben. Die Leute wurden auf diese Weise verhindert, in den Vorrathsraum einzudringen, was nicht immer räthlich gewesen sein möchte; sie reichten ihre Gefäsze über die Halbthür hinein und erhielten sie auf demselben Wege von dem im Innern befindlichen Butler gefüllt zurück. Vergl. The Wizard (handschriftliches Drama im Britischen Museum, Add. Mss. 10,306) p. 36: *Yonder he is, I have waited this hour at the buttery-hatch for him; his stomach is an armado, it is invincible, his belly is the cook's perpetual curse, which he would fill in hopes of breaking it.* Wegen der Halbthür (*hatch*) siehe die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung herausgeg. von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 2. Aufl., I, 228. Vergleiche auch Dyce, Glossary unter *Buttery-bar.* — *'Jack of beer'* wird bei Nares (ed. Wright and Halliwell) und bei Halliwell Dict. Arch. and Prov. Words genügend erklärt; die an beiden Orten beigebrachten Belegstellen vermag ich jedoch noch um zwei zu vermehren. Bei Nash, Summer's Last Will and Testament (Dodsley, 1825, IX, 29) heiszt es: *Actors, bring now a black jack and a rundlet of wine;* und in demselben Stücke (Dodsley, 1825, IX, 49): *A vous, Monsieur Winter, a frolick upsy freeze; cross, ho! Super nagulum,* wozu folgende Bühnenweisung gegeben wird: *Knocks the jack upon his thumb.*

XXVI.

SEG. *Well, Sir, away.*
Tremelio this is it, &c.

S. 18. — VII, 218.

Unter Benutzung des Hazlitt'schen Textes und der Wagner'schen Construction läszt sich diese Rede Segasto's folgendermaszen herstellen:

SEG. *Well, sir, away. Tremelio, this it is!*
Thou know'st the valour of Segasto, spread
Through all the kingdom of [great] Aragon,
Whom such as triumph found and favours, never
Daunted at any time; but now a shepherd
Admirèd is in court for worthiness
And [lord] Segasto's honour's laid aside.
My will therefore is this, that thou dost find
Some means to work the shepherd's death: I know
Thy strength sufficient to perform my wish,
Thy love no otherwise than to revenge
My injuries.
TREM. *'Tis not a shepherd's frowns Tremelio fears,*
Therefore 'count it accomplish'd what I take in hand.
SEG. *Thanks, good Tremelio, and assure thyself,*
Whate'er I promise, that I will perform.

Nur die wichtigsten der in diesen Versen von mir vorgenommenen Änderungen erfordern ein näheres Eingehen. In Vers 3 habe ich '*great*' hinzugefügt, während Wagner den, wie er selbst sagt, 'etwas holperigen' Vers:

Thorough all the kingdom of Aragon

in Vorschlag bringt. In Vers 4 habe ich '*Whom such as*' st. '*And such as*' geschrieben, da das letztere einen offenbar unrichtigen und sinnlosen Satz giebt, so dasz sich Wagner, der '*And*' beibehält, genöthigt gesehen hat in Vers 5 nach '*daunted*' '*me*' einzuschieben. Die Hinzufügung des Wortes '*lord*' im siebenten Verse ist kein bloszes Füllsel, sondern durch den Zusammenhang bedingt; Segasto stellt sich dadurch in bewuszten Gegensatz zum Schäfer; dasz er, der Lord, der auch die Tapfersten und Edelsten überwunden hat, jetzt von einem Schäfer bei Hofe verdrängt wird, kann seinen Ärger und seine Eifersucht nur vermehren. Wagner conjicirt '*And all Segasto's honour laid aside*'. In Vers 10 habe ich das im Texte

stehende *'desire'* durch *'wish'* ersetzt; wer es vorziehen sollte das erstere beizubehalten, kann *'great'* hinzufügen *(my great desire)*, wenngleich der Vers dadurch sechsfüszig wird. Wagner erklärt *'my desire'* für ein Glossem und streicht es. Den dreizehnten und vierzehnten Vers habe ich nach seiner Verbesserung gegeben, nur dasz ich im letztern das überlieferte *'Therefore'* beibehalten habe, wodurch der Vers allerdings ein Sechsfüszler wird.

Dasz einzelne dieser Änderungen vergleichsweise kühn sind, läszt sich nicht leugnen, allein in dem stellenweise bis zur Unkenntlichkeit verderbten Texte des Mucedorus musz ein Masz kritischer Freiheit verstattet werden, das anderswo ungerechtfertigt und unannehmbar sein würde.

XXVII.

Seg. *Hold, Shepherd, hold! spare him, kill him not: &c.*

S. 18 seq. — VII, 219.

Wagner erklärt diese Rede für *'hopelessly corrupt'* und will keinen Herstellungs-Versuch vor Vergleichung der Ed. pr. wagen. Obwohl wir nun Hazlitt's Ausgabe als einen Abdruck der Ed. pr. ansehen dürfen, so ist derselbe doch nicht diplomatisch genau und eine nochmalige Vergleichung nicht nur dieser, sondern sämmtlicher Quartos wäre allerdings sehr wünschenswerth; sie läszt sich aber nur in England vornehmen. Einstweilen könnten die vorliegenden Verse unter Benutzung von Hazlitt folgendermaszen construirt werden:

Hold, shepherd, hold! O spare him, kill him not!
Accursèd villain, tell me, what thou'st done?
Tremelio, ah, trusty Tremelio:
I sorrow for thy death and since that thou
Living didst faithful prove unto Segasto,
So now Segasto living with revenge
Will honour th' dead corpse of Tremelio.
Blood-thirsty villain: born and bred to merciless murder:
Tell me, how durst thou be so bold, as once
To lay thy hands upon the least of mine?
Assure thyself, thou shalt be used according
To th' law.

Muck. *Segasto, cease! these threats are needless.*
Accuse me not of murder, that have done
Nothing but in mine own defence.

Für die in diesen Versen vorgenommenen Umstellungen giebt es keine bessere Apologie als die Gestalt, in welcher die beiden letzten Zeilen bei Hazlitt auftreten. Sie lauten da:

But in mine own defence accuse not me
Of murther that have done nothing.

Die von mir gegebene Fassung derselben stimmt, abgesehen von der Verstheilung, wörtlich mit Delius einerseits und der Qu. 1621 andererseits überein.

XXVIII.

Muck. *Behold the fickle state of man, always mutable, never at one &c.*

S. 20. — VII, 220.

Unter Benutzung des Hazlitt'schen Textes lassen sich dieser und die folgenden Verse so construiren:

Behold the fickle state of man,
[That's] always mutable, never at one!
Sometimes we feed our fancies with the sweet
Of our desires; sometimes again
We feel the heat of éxtreme miseries.
Now I'm in favour 'bout the court and country;
To-morrow will those favours turn to frowns.
To-day I live revengèd on my foe,
To-morrow I die, my foe reveng'd on me.

Im dritten Verse liest Hazlitt '*we feed on fancies*'; ebenso hat Qu. 1621, während Delius (aus Qu. 1668) die entschieden richtige Lesart '*our fancies*' darbietet.

XXIX.

Bre. *No passenger this morning? what not one?*
A chance that seldom doth befall,
What, not one? Then lie thou there
And rest thy self till I have further need:
Now Bremo sith thy leisure so affords,
An endless thing, who knows not Bremo's strength,
Who like a king commands within these woods?

S. 20. — VII, 220.

So lauten diese Verse bei Delius; bei Hazlitt weicht nur die

Interpunction an einigen Stellen ab, und zu Vers 4 *(till I have further need)* ist die Bühnenweisung: *Lays down his club* hinzugefügt. Die Stelle, der sich theilweise gar kein Sinn entlocken läszt, ist folgendermaszen zu schreiben:

No passenger this morning? What, not one?
A chance that seldom doth befall. Not one?
Then lie thou there and rest thee till I've further need.
[Lays down his club.
Now, Bremo, sit, thy leisure so affords,
A needless thing. (Sits down.) Who knows not Bremo's strength
Who like a king commands within these woods?

Wer keine Sechsfüszler dulden will, musz im dritten Verse *'further'* streichen. Zu den Worten *'Now, Bremo, sit'* vergleiche Merchant of Venice V, 1;

Sit, Jessica. Look how the floor of heaven &c.

Für *'endless thing'* hat Wagner *'aimless thing'* conjicirt. Wegen *'needless'* vergleiche Timon of Athens I, 2: *they were the most needless creatures living, should we ne'er have use for 'em.*

XXX.

Rend them in pieces and pluck them from the earth.

S. 20. — VII, 221.

Die Conjunction *'and'* ist zu streichen. — Die erste Zeile auf S. 21 (VII, 221):

That here within these woods are combatants with me?

kann leicht zu einem Fünffüszler gekürzt werden:

That in these woods are combatants with me.

Bei Hazlitt ist die Versabtheilung eine andere, so dasz dieser Vers zwar regelmäszig, der vorangehende aber siebenfüszig ist. Die fünfte Zeile auf derselben Seite:

Man, woman, child, beast, and bird

verlangt die Einschiebung von *'and'* vor *'beast'*, wiewohl auch dann der Vers ein vierfüsziger bleibt; natürlich läszt er sich ohne Schwierigkeit auch mit einem fünften Fusze versehen:

Be it man, woman, child, or beast and bird.

XXXI.

KING. *Shepherd, thou hast heard thine accusers &c.*

S. 21. — VII, 221.

Dieser und die folgenden Verse sind folgendermaszen abzutheilen:

Shepherd, thou hast heard thine accusers; murder
Is laid unto thy charge; what canst thou sày?
Thou hast deservèd death.

Drei Zeilen weiter (VII, 222) ist in dem Verse:

Not of any malice, but by chance

'*out*' einzuschieben:

Not òut of any malice, but by chance.

Die gleich darauf folgende Rede des Segasto ist so abzutheilen:

Words will not here prevail; I seek for justice,
And justice craves his death.

In der ersten Rede des Clowns, wo er dem Könige antwortet, erwartet man statt des sinnlosen '*So he shall, I warrant him*' vielmehr '*So I shall, I warrant him*', oder es müszte das vorangehende Activum *(do him to execution straight)* in ein Passivum verwandelt werden.

XXXII.

KING. *Preserv'd the life of my sometime distressed daughter?*

S. 22. — VII, 222.

Wenn dieser Sechsfüszler gekürzt werden soll, so sollte meines Erachtens '*Preserv'd*' und nicht, wie Wagner vorschlägt, '*sometime*' gestrichen werden. Der zweit- und drittnächste Vers sind so abzutheilen:

Wherein thou wast distress'd; I never knew
The day, but that I have maintain'd thy state.

XXXIII.

AMA. . . . .
Left me distress'd to be devour'd of him,
How say you. Segasto, is it not true?
KING. *His silence verifies it to be true: what then?*
S. 23. — VII, 223.

So liest Delius. Qu. 1621 und Hazlitt ziehen '*Segasto*' zu den Worten '*How say you*'; die erstere setzt ein Komma, der zweite ein Fragezeichen danach. Auszerdem hat Hazlitt am Ende des ersten Verses einen Gedankenstrich. Nach meiner Überzeugung kommen die Worte '*How say you*' gar nicht der Amadine, sondern dem Könige zu, der mit dieser verwunderten Frage die Rede seiner Tochter unterbricht. Es ist demgemäsz zu schreiben:

AMA. . . . .
Left me distress'd to be devour'd of him —
KING. *How say you?*
AMA. *Segasto, is't not true?*
KING. *His silence verifies it to be true;*
What then?

Die Richtigkeit dieser Auffassung wird durch die asyndetische Fassung der zunächst vorangehenden Verse bestätigt, denn dasz nach den Worten '*And he most cowardly began to fly*' kein Punkt (wie bei Delius und Hazlitt) stehen darf, sondern ein Komma (wie in Qu. 1621), das scheint selbstverständlich.

XXXIV.

KING. *Indeed occasion oftentimes so falls out.*
S. 23. — VII, 223.

Statt '*oftentimes*' schreibe '*ofttimes*'. Vergleiche Cymbeline I, 7:
When he was here,
He did incline to sadness, and oft-times
Not knowing why.

Wenn der schwankende Accent Bedenken erregen könnte, so müszte dies Bedenken die Stelle im Cymbeline, nicht die im Mucedorus treffen, denn die Betonung des Wortes auf der ersten Silbe ist die gebräuchliche; siehe Walker und Webster. Im folgenden Verse:
Tremelio in the wars, O king, preserved me

(wie Delius hat) geben Qu. 1621 und Hazlitt die richtige Lesart: *'preserved thee'*. Wer übrigens diesen und den nächsten Vers zu Fünffüszlern umgestalten will, braucht nur in beiden die Anrede *'O king'* zu streichen, wodurch jedoch die Rede an dramatischer Lebendigkeit und Nachdrücklichkeit wesentlich verlieren würde.

XXXV.

KING. *Segasto, cease to accuse the shepherd.*

S. 23. — VII, 224.

So lesen Qu. 1621, Delius und Hazlitt einstimmig. Durch Einfügung der Partikel *'now'* vor *'to accuse'* läszt sich aus diesem unmetrischen Verse ohne Schwierigkeit ein regelmäsziger Fünffüszler herstellen.

XXXVI.

KING. *But soft Segasto, not for this offence,*
Long maist thou live; and when the Sisters shall decree
To cut in twain the twisted thred of life,
Then let him die, for this I set him free.
AMA. *Thanks to your Majestie.*

S. 23 seq. — VII, 224.

So lauten die Verse bei Delius und mit Ausnahme der gleich zu erwähnenden Abweichungen auch bei Hazlitt und in Qu. 1621. Wenn die Durcheinandermengung der zweiten und dritten Person nicht auf einer Corruptel beruht, so scheint nur folgende Auffassung möglich. Der erste Vers, an dessen Ende Qu. 1621 ein Kolon und Hazlitt einen Punkt hat, ist natürlicherweise an Segasto gerichtet; mit den Worten *'Long may'st thou live'* wendet sich der König an Mucedorus, wogegen das Folgende bis *'I set him free'* wieder zu Segasto gesprochen wird. Der Schluszvers der Rede *(And for thy valour &c.)* ist abermals an Mucedorus gerichtet. Dieser unmotivirte und springende Personenwechsel hat offenbar etwas Auffälliges und Anstösziges; das Einfachste und Natürlichste wäre, wenn die ganze Rede, mit alleiniger Ausnahme des ersten Verses, an Mucedorus gerichtet würde; um dies zu erreichen, würde man allerdings den *vierten Vers* etwa folgendermaszen ändern müssen:

Then may'st thou die; for this I set thee free.

Sehr schwierig ist die Frage, aus wessen Munde der Dank für diese Gnade des Königs kommt. Delius (jedenfalls nach Qu. 1668) theilt die Worte '*Thanks to your Majesty*' der Amadine zu, Qu. 1621 giebt sie dem Segasto, und Hazlitt endlich dem Mucedorus. Segasto kann unmöglich für die gegen ihn ausfallende Entscheidung danken, so dasz die Lesart der Qu. 1621 entschieden als verderbt anzusehen ist. Aber auch Mucedorus kann nicht füglich der Dankende sein, da er der ganzen Scene als stumme Person beiwohnt und den von Segasto und Amadine um sein Leben geführten Streit ruhig über sich ergehen läszt; dem entsprechend drückt er sein Dankgefühl durch eine stumme Geberde aus. Für Amadine allein gebührt sich die Danksagung für die Gewährung ihrer Fürbitte beim Könige; nur ihr kommen die fraglichen Worte zu. Meine frühere, von Delius (p. XIII) mitgetheilte Vermuthung, dasz die Worte dem Mucedorus zukämen, musz ich daher jetzt zurücknehmen, obwohl es immerhin nahe genug liegt, den Mucedorus für das ihm geschenkte Leben danken zu lassen. Auch hat diese, vor dem Erscheinen des Hazlitt'schen Textes gemachte Conjectur durch denselben eine gewisse Bestätigung erhalten, die ohne Zweifel aus der Ed. pr. stammt. Wie dem auch sei, ich halte nunmehr die Lesart '*Amadine*' für die unzweifelhaft richtige.

XXXVII.

Mes. *The king and Amadine greet thee well,*
And after greeting done, bid thee depart the court;
Shepherd be gone.

S. 24. — VII, 225.

So lesen Delius, Qu. 1621 und Hazlitt, ausgenommen dasz letzterer '*greetings*', '*bids*' und '*begone*' schreibt; '*bids*' hat auch Qu. 1621. Vielleicht läszt sich hier ein gereimtes Verspaar herstellen, wie sie vielfach in unserm Stücke vorkommen:

The king and Amadine greet thee well, and, greeting done,
Bid thee depart the court: — shepherd, be gone!

Dasz der erste Vers sechsfüszig ist, kann keinen Anstosz geben; vergl. No. XV.

XXXVIII.

Ama. *Ariena, if any body ask for me,*
Make some excuse till I return.
Ari. *What and Segasto call.*

S. 26. — VII, 227.

Diese Versabtheilung findet sich übereinstimmend bei Delius, Hazlitt und in Qu. 1621. Dessenungeachtet ist es mir nicht zweifelhaft, dasz '*Ariena*' auszerhalb des Verses zu stellen und folgendermaszen abzutheilen ist.:

Ama. *Ariena!*
If any body ask for me, make some excuse,
Till I return.
Ari. *What, an Segasto call?*

Wer um jeden Preis Fünffüszler hergestellt wissen will, kann '*any*' statt '*any body*' schreiben. Vergleiche S. 43 (VII, 246):

Unknown to any here within these woods.

XXXIX.

Ama. *Shepherd, well met, tell me how thou dost.*

S. 26. — VII, 227.

Vor '*tell me*' ist offenbar '*pray*' einzuschieben. — Die demnächst folgende, unzweifelhaft verderbte Wechselrede zwischen Amadine und Mucedorus läszt sich in folgender Weise herstellen:

Ama. *Shepherd!*
Although thy banishment already be decreed,
And all against my will, yet Amadine —
Muce. *Ah, Amadine, to hear of banishment is death,*
Ay double death to me, but since I must depart,
One thing I crave —
Ama. *Say on with all thy heart.*
Muce. *That in my absence, either far or near,*
You honour me as servant to your name.

Der zweite Vers läszt sich zu einem Fünffüszler kürzen, wenn '*be now decreed*' statt '*already be decreed*' geschrieben wird; ebenso der vierte, wenn die Interjection '*Ah*' in Wegfall kommt; desgleichen *der fünfte, wenn* man '*to me*' streicht. Der Reim '*depart*' und '*heart*'

ist schwerlich zufällig. Statt *'with all thy heart'* lesen Delius, Hazlitt und Qu. 1621 offenbar fälschlich *'my heart'*; auch lassen sie im nächsten Verse das Possessiv-Pronomen *'my'* vor *'absence'* aus.

XL.

MUCE. *Unworthy wights are more in jealousie.*

S. 27. — VII, 228.

So liest Delius, jedenfalls nach Qu. 1668; Hazlitt und Qu. 1621 dagegen haben *'most in jealousy'*. Keins von beiden scheint richtig. Vielleicht *'are worst in jealousy'*, wodurch obenein die Alliteration hergestellt würde, die in diesem Stücke so gern einzutreten pflegt, so z. B. auf S. 12 (VII, 212):

In harmful heart to harbour hatred long!

S. 13 (VII, 213):

A merry man a merry master makes;

S. 26 (VII, 227):

Ye wholesome herbs, and ye sweet-smelling savours;

S. 30 (VII, 232):

With this my bat I will beat out thy brains;

S. 41 (VII, 243):

In time of yore, when men like brutish beasts
Did lead their lives in loathsome cells and woods,
And wholly gave themselves to witless will:
A rude, unruly rout, then man to man became
A present prey: then might prevailed:
The weakest went to wall &c.

Und so öfter.

XLI.

AMA. *Of late I loved one indeed, but now I love none but only thee.*
MUCE. *Thanks, worthy princess: I burn likewise,*
Yet smother up the blast.

S. 27. — VII, 228.

So lesen Delius und Qu. 1621. Bei Hazlitt lauten Amadine's Worte:

Of late I loved one indeed, now love
I none but only thee.

Da Hazlitt keinerlei Bemerkung hinzufügt, stammt diese Lesart jedenfalls aus der Ed. pr. oder Qu. 1610. Mir scheint jedoch, dasz wir folgendermaszen lesen sollten:

Ama. *Of late I lovèd one indeed, but now*
I love no one but only thee.
Muce. *Thanks, worthy princess!*
I burn likewise, yet smother up the blast.

Durch die Streichung von '*only*' würde sich der zweite Vers auf das Masz eines Fünffüszlers zurückführen lassen.

XLII.

Seg. *'Tis well Segasto, that thou hast thy will:*
Should such a shepherd, such a simple swain as he,
Eclipse thy credit through the Cóurt?
No, ply Segàsto, ply, let it not in Aragon be said,
A shepherd hath Segasto's honour won.

S. 28. — VII, 229.

Hazlitt (nach der Ed. pr.) und Qu. 1621 lesen im dritten Verse '*famous through the cóurt*'; offenbar richtig. Dagegen ist die Versabtheilung bei Hazlitt völlig unannehmbar:

'Tis well, Segasto, that thou hast thy will,
Should such a shepherd, such a simple swain,
As he eclipse thy credit, famous through
The court? No, ply, Segasto, ply;
Let it not in Arragon be said,
A shepherd hath Segasto's honour won.

Im zweiten Verse ist '*as he*' zu streichen, und die beiden Schluszverse (sie schlieszen Monolog und Scene) sind als Couplet herzustellen; folgendermaszen:

'Tis well, Segasto, that thou hast thy will:
Should such a shepherd, such a simple swain,
Eclipse thy credit famous through the court?
No, ply, Segasto, ply!
[And] let it not be said in Aragon:
A shepherd hath Segasto's honour won.

XLIII.

SEG. *Why, thou knave, did I not bid thee banish the shepherd?*
CLOWN. *O the shepherd's bastard?*
SEG. *I tell thee the shepherd's banishment.*

S. 28. — VII, 230.

Abgesehen von der Interpunktion ist dies die einstimmige Lesart von Delius, Hazlitt und Qu. 1621; ein Sinn läszt sich ihr aber nicht entlocken. Wir haben es hier mit derselben Art dürftigen Wortwitzes und zugleich mit derselben Corruptel zu thun, die schon oben bei den beiden Stellen: '*Why, captain Tremelio.* CLOWN: *O, the meal-man*' und '*I tell thee, captain Tremelio.* CLOWN: *O, captain Treble-knave*' (S. 16 seq.) besprochen worden ist. Mit andern Worten, das erste Glied des beabsichtigten Wortspiels ist verloren gegangen (das Wort '*banish*' kann unmöglich dafür gelten), so dasz derselbe vollständig unverständlich und unsinnig geworden ist. Dieses erste Glied musz ein Wort in der Rede Segasto's gewesen sein, das sich seinem Klange nach möglichst nahe an '*bastard*' anschlieszt und so dem Clown eine Handhabe für sein witzig sein sollendes Miszverständnisz gewährt. Da man von '*dastard*' wol absehn musz, so bietet sich nur Ein derartiges Wort dar, nämlich '*buzzard*', das bekanntlich eine Falkenart, die zur Jagd zu ungeschickt und dumm ist, und dann in übertragenem Sinne so viel als '*blockhead*, *dunce*' bedeutet, also einen Ehrentitel, der für den Clown schwerlich passender sein kann. Dem entsprechend ist zu schreiben:
SEG. *Why, thou knave, did I not bid thee banish the shepherd, buzzard?*
CLOWN. *O, the shepherd's bastard? &c.*

XLIV.

I muse at that, the hour is at hand.
Well, here I'll rest till Mucedorus come.

S. 30. — VII, 231.

So lesen Delius und Qu. 1621. Hazlitt hat ohne Bemerkung '*the hour is sure at hand.*' Dies '*sure*', wenngleich allem Vermuthen nach der ersten Quarto entstammend, macht ganz den Eindruck eines Flickwortes, und es fragt sich, ob nicht hier, am Schlusz einer Scene, ursprünglich ein gereimtes Verspaar gestanden hat, etwa:

I muse at that, the hour's at hand anon —
Well, here I'll rest, till Mucedorus come.

Dasz dieser Reim sich keiner besondern Reinheit rühmen kann, möchte in einem Stücke wie Mucedorus kaum ins Gewicht fallen. Oder soll man '*sure*' in '*near*' verwandeln und lesen '*the hour is near at hand*'? Oder endlich, sollte '*sure*' zu streichen und '*hour*' zweisilbig zu lesen sein?

XLV.

Bre. *Now, Bremo, play thy part,*
How now, what sudden chance is this?
My limbs do tremble, and my sinews shake,
My unweak'ned arms have lost their former force.

S. 30 fg. — VII, 232.

Von unbedeutenden Interpunktions-Änderungen abgesehn ist dies die übereinstimmende Lesart bei Delius und Hazlitt. '*Chance*' in der zweiten Zeile giebt zwar allenfalls einen Sinn, allein nichtsdestoweniger scheint es mir nicht zweifelhaft, dasz '*change*' zu lesen ist. Im vierten Verse verlangt sowohl der Sinn als auch das Metrum die Correctur '*weak'ned*' statt '*unweak'ned*'.

XLVI.

That yet at no time wast afraid.

S. 31. — VII, 232.

So lesen Delius und Qu. 1621; Hazlitt:

That yet at no time ever wast afraid.

Darf man sagen, dasz dies, jedenfalls der ersten Quarto entnommene '*ever*' den Eindruck eines matten und tautologischen Einschiebsels macht? Zusagender wäre meines Erachtens:

That yet at no time wast afraid before.

XLVII.

To it, Bremo, to it; say again.

S. 31. — VII, 233.

So lesen Delius und Qu. 1621. Hazlitt hat emendirt *'essay again'*. Diese Emendation schlieszt sich so eng an den überlieferten Text an und trifft den Sinn so gut, dasz ich zu ihren Gunsten meine, von Delius p. XIII mitgetheilte Conjectur *'says again another'* zurückziehe.

Auf derselben Seite (S. 31. — VII, 233) lautet die letzte Zeile bei Delius und in Qu. 1621 übereinstimmend:

Well, here I'll stay and expect her coming.

Hazlitt liest, offenbar verderbt, *'the coming.'* Es liegt auf der Hand, dasz *'I will'* statt *'I'll'* geschrieben werden musz.

XLVIII.

But sooner love their sight for't.

S. 34. — VII, 237.

So lesen Delius und Qu. 1621; *'for it'* st. *'for't'* bei Hazlitt. Auszerdem ist st. *'sight'* zu schreiben *'light'*.

XLIX.

'Tis gold bestow'd upon a rioter,
Which not relieves, but murders him:
'Tis a drug given to the healthful,
Which infects, not cures.
How can a father, that hath lost his son:
A prince both wise, virtuous, and valiant,
Take pleasure in the idle acts of time?

S. 34 fg. — VII, 237.

So lesen, mit ein paar unwesentlichen Abweichungen, Delius und Hazlitt. Vers 2—4 sind, mit Tilgung von *''Tis'*, meines Erachtens folgendermaszen abzutheilen:

Which not relieves, but murders him; a drug
Given to the healthful, which infects, not cures.

Im vorletzten Verse wird das Metrum hergestellt, wenn wir '*virtuous*' und '*wise*' umstellen:

A prince both virtuous, wise, and valiant.

'*Valiant*' natürlich dreisilbig.

L.

Bre. *See how she flies away from me,*
I will follow, and give attend to her.
Deny my love! A worm of beauty,
I will chastise thee: come, come,
Prepare thy head upon the block.

S. 39. — VII, 241.

So lesen Delius und Qu. 1621; Hazlitt hat im ersten Verse '*flings*' st. '*flies*'; im zweiten '*a rend*' mit der Variante '*attend*' aus Qu. 1610 und im dritten '*Ah*' st. '*a*'. Die Versabtheilung ist überall übereinstimmend, aber überall unrichtig. Es sollte geschrieben werden:

See, how she flies away from me! I'll follow
And give attent to her. Deny my love!
Ah, worm of beauty, I will chastise thee!
Come, come, prepare thy head upon the block.

In dem unmittelbar vorhergehenden Verse:

I may not, Bremo, therefore pardon me

liest Hazlitt '*and therefore pardon me.*' Das '*and*', das sich weder bei Delius noch in Qu. 1621 findet, ist selbstverständlich zu tilgen.

LI.

Weighing their former wickedness.

S. 41. — VII, 243.

So steht übereinstimmend bei Delius und Hazlitt; ein Sinn dürfte jedoch schwer herauszubringen sein. Die Schreibung '*Waying*' in Qu. 1621 führt uns auf die richtige Spur und zeigt, dasz der Dichter '*Laying*' geschrieben hat. Fügen wir noch '*aside*' hinzu, so erhalten wir einen regelmäszigen Fünffüszler:

Laying aside their former wickedness.

Drei Zeilen weiter ist der Vers:

Now, Bremo, (for so I heard thee call'd),

wie er bei Delius lautet, zu berichtigen. Hazlitt (VII, 244) und Qu. 1621 lesen entschieden besser '*hear*' st. '*heard*'. Soll jedoch ein richtiges Metrum herauskommen, so wird zu schreiben sein:

Now, Bremo, for so do I hear thee call'd.

LII.

Wild in woods, addicted all to spoil.

S. 41. — VII, 244.

So liest, wie es scheint, Qu. 1668; damit übereinstimmend (bis auf '*wood*' st. '*woods*') Qu. 1621. Delius hat, nach meiner Conjectur, '*Wild in the woods*'. Nach Hazlitt liest die Qu. 1598 '*Wily*' und die von 1610 '*wilde*', wonach er '*wildly*' conjicirt und geschrieben hat: '*Wildly in wood*' *&c.*

LIII.

Ama. *Not my Bremo, nor his (Bremo) woods.*

S. 44. — VII, 246.

So lesen Delius und Qu. 1621, nur dasz letztere das zweite '*Bremo*' nicht in Parenthese einschlieszt. Hazlitt hat:

Ama. *Not my Bremo,*
Nor Bremo's woods.

Ich kann nur bei meiner, von Delius p. XIV mitgetheilten Conjectur stehen bleiben:

Oh, not my Bremo, nor my Bremo's woods,

oder:

No, not my Bremo, &c.

LIV.

Bre. *Thou hold'st it well; look how he doth,*
Thou may'st the sooner learn.

S. 45. — VII, 248.

Dasz die letzten Worte (von '*look*' an) an Amadine gerichtet sind, giebt die Bühnenweisung richtig an; die obige Versabtheilung

aber hat derselbe mit Delius und Qu. 1621 gemein. Statt ihrer sollte jedoch die nachstehende aufgenommen werden:

Bre. *Thou hold'st it well.*
[To Amadine.] Look how he doth; thou mayst the sooner learn.

Im nächstfolgenden Verse:

Muce. *Next tell how and when 'tis best to strike*

hat Hazlitt das bei Delius und in Qu. 1621 fehlende '*me*' vor '*how* aus der Ed. pr. geschöpft.

LV.

And there a while live on his provision.

S. 46. — VII. 249.

So lesen Delius, Hazlitt und Qu. 1621. Selbstverständlich ist vor '*live*' einzuschalten '*we*'.

LVI.

Commonly this must be thy use.

S. 48. — VII, 251.

So lesen Delius, Hazlitt und Qu. 1621. Der Vers würde durch die Umstellung gewinnen:

This commonly must be thy use.

LVII.

As if a kingdom had befallen me this time.

S. 49. — VII, 252.

So lesen Delius, Hazlitt und Qu. 1621. '*This time*' ist zu streichen.[1])

[1]) Nachträglich schalte ich noch folgende Conjecturen zu S. 35 (VII, 237) ein. Anselmo's erste Rede ist abzutheilen nach *liege, secrecy*, und *disclose it;* st. *affection's love* ist zu lesen *affection's loss*, st. *vow'd concealment: would conceal*, oder es müszte das vorangehende *what my breast* in *though my breast* geändert werden. Die folgende Rede des Königs ist abzutheilen nach *deceivest me, now, desire* und *brain*.

LVIII.

KING ARA. *Prepared welcomes give him entertainment.*

S. 53. — VII, 256.

So lesen Delius, Hazlitt (nur mit einem Semicolon nach '*welcomes*') und Qu. 1621. Es ist zweifelsohne zu schreiben:

Prepare a welcome, give him entertainment.

B. Zu Locrine.

LIX.

BRU. *Nay, Corineus, you mistake my mind,*
In construing wrong the cause of my complaints,
I fear'd to yield myself to fatal death:
God knows, it was the least of all my thought.

MALONE, SUPPL. II, 194. — HAZLITT, SUPPL. WORKS 61. — DOUBTFUL PL. 134.[1])

Man kann sich schwer des Verdachtes erwehren, dasz zwischen dem zweiten und dritten Verse eine Zeile ausgefallen ist. Der Sinn ist offenbar: du schiebst meinen Klagen eine falsche Ursache unter, *indem du glaubst und mir zutrauest*, ich fürchtete mich vor dem

---

[1]) Die vollständigen Titel sind: Supplement to the Edition of Shakspeare's Plays published in 1778 by Samuel Johnson and George Steevens. London 1780. 2 vols. — The Supplementary Works of William Shakspeare, comprising his Poems and Doubtful Plays: with Glossarial and other Notes. A New Edition, by William Hazlitt, Esq. London 1859. — Doubtful Plays of William Shakespeare. Leipzig, Tauchnitz 1869. — Obenan unter diesen Ausgaben steht an Zuverlässigkeit und Gelehrsamkeit noch immer das 'Supplement'. Wie leicht sich in modernen Abdrücken Fehler fortpflanzen, davon findet sich gerade im Locrine ein auffallendes Beispiel. In dem von der Ate gesprochenen Prolog zum vierten Akt heiszt es nämlich von Omphale und Hercules:

She took the club, and wore the lion's skin;
He took the wheel, and maidenly 'gan spin.

In Hazlitt's Supplementary Works p. 86 und in der Tauchnitzer Ausgabe der Doubtful Plays p. 169 steht '*cub*' st. '*club*'.

Tode. Allerdings liesze sich die Lücke im Zusammenhange auch durch eine Änderung des dritten Verses ausfüllen:

As if I fear'd to yield to fatal death,

oder:

As if I fear'd to yield myself to death.

Im vierten Verse scheinen Grammatik und Logik den Plural '*thoughts*' zu erfordern.

LX.

STRUM. *O, my sweet and pigsney, the fecundity of my ingeny is not so great that may declare unto you the sorrowful sobs and broken sleeps that I suffered for your sake.*

SUPPL. II, 203. — SUPPL. W. 66. — DOUBTFUL PL. 141.

Es scheint auf der Hand zu liegen, dasz vor '*may declare*' '*it*' eingeschaltet werden musz.

LXI.

Come, let us in, and muster up our train,
And furnish up our lusty soldiers;
That they may be a bulwark to our state,
And bring our wishèd joys to perfect end.

SUPPL. II, 209. — SUPPL. W. 70. — DOUBTFUL PL. 146.

Was heiszt '*furnish up*'? Es will scheinen, als habe der Dichter geschrieben:

And furbish up our rusty soldiers,

wenigstens würde das zu dem '*muster up*' ganz wohl und besser als der überlieferte Text passen.

LXII.

An alarum sounded; then they fight, &c. Strumbo falls down, &c.

SUPPL. II, 218. — SUPPL. W. 75. — DOUBTFUL PL. 154.

Strumbo's Benehmen auf dem Schlachtfelde gleicht in auffälligster Weise demjenigen Sir John Falstaff's (1 Henry IV, V, 4);

wie dieser fällt er zu Boden und stellt sich todt, bis die Gefahr vorüber ist, und sein Diener Trompart ihn durch den Ruf 'Diebe, Diebe!' wieder auf die Beine bringt. So weit geht er freilich nicht wie Falstaff, der sich noch obenein an dem bereits todten Feinde die Sporen zu verdienen sucht. Ob wol Shakespeare die Scene aus Locrine vorgeschwebt haben mag, als er Heinrich IV. schrieb? Jedenfalls musz Locrine, soweit die Schluszverse eine Folgerung gestatten, um eben diese Zeit vielfach aufgeführt und vielleicht nicht lange vorher geschrieben worden sein. Oder war der Verfasser des Locrine der Nachahmer?

LXIII.

Sound drums and trumpets, sound up cheerfully,
Sith we return with joy and victory.

SUPPL. II, 222. — SUPPL. W. 78. — DOUBTFUL PL. 157.

'*Sound up cheerfully*' ist in doppelter Hinsicht verdächtig, zunächst weil die Wiederholung von '*sound*' nichts weniger als eine Steigerung, sondern eine matte Tautologie sein würde; sodann aber ist die Verbindung '*sound up*' höchst ungewöhnlich, wenn sie überhaupt noch anderswo vorkommt; bei Shakespeare wenigstens findet sie sich nicht. Sollte der Dichter nicht geschrieben haben '*strike up cheerfully*'?

LXIV.

SCENE III. *Before the hood of a peasant.*

DOUBTFUL PL. 163.

Diese Bühnenweisung findet sich weder in Malone's Supplement II, 228, noch in Hazlitt's Supplementary Works 82 und wird mithin vermuthlich dem Herausgeber der Tauchnitzer Ausgabe verdankt. An sich wäre das nicht eben erwähnenswerth, wenn nicht das Wort '*hood*' dazu aufforderte, das doch wol nur ein Versehen für '*hut*' ist. Auch in der nächstfolgenden Bühnenweisung '*Enter Strumbo*' *&c.* setzt die Tauchnitzer Ausgabe die Worte '*his son*' vor '*William*' hinzu.

LXV.

Take them hence, jailer, to the dungeon.

SUPPL. II, 239. — SUPPL. W. 89. — DOUBTFUL PL. 173.

Das vorliegende Stück ist im Ganzen so regelmäszig und gut versifizirt, dasz dieser Vers gegen die übrigen in bedenklicher Weise absticht. Eine etwaige Umstellung;

Hence, take them, jailer, to the dungeon

oder:

Hence, jailer, take them to the dungeon

würde auch von zweifelhaftem Werthe sein. Dasz '*dungeon*' dreisilbig zu lesen ist, bedarf kaum der Erwähnung; das Gleiche gilt von '*soldiers*', das einige Seiten vorher (Suppl. II, 232; Suppl. W. 84; Doubtful Pl. 166) zweimal so gebraucht wird:

Of Humber and his straggling soldiers,

und

Then courage, soldiers, first for your safety.

LXVI.

Should he contemplate the radiant sun.

SUPPL. II, 244. — SUPPL. W. 92. — DOUBTFUL PL. 177.

Um diesen Vers metrisch herzustellen, giebt es meines Erachtens nur zwei Mittel; entweder man müszte in '*contemplate*' einen Zwischenvokal annehmen (*contemp'late* oder *contemp-e-late)*, oder man musz nach '*contemplate*' '*still*' einfügen. Der Gebrauch eines Zwischenvokals, der beispielsweise in Marlowe's Edward II an der Tagesordnung ist, kommt dagegen in Locrine nicht vor und '*contemplate*' als ein viersilbiges Wort kann daher schwerlich als zulässig betrachtet werden.

LXVII.

Use me as you will, so Humber may not live.

SUPPL. II, 246. — SUPPL. W. 93. — DOUBTFUL PL. 179.

Ebenfalls ein unmetrischer Vers. Der Schwierigkeit wäre abgeholfen, wenn geschrieben würde:

Use me at will, so Humber may not live.

LXVIII.

Unsheathe your swords, and try it out by force.

SUPPL. II, 256. — SUPPL. W. 100. — DOUBTFUL PL. 188.

Aus dem Zusammenhange geht hervor, dasz '*sword*' st. '*swords*' zu lesen ist. Die Worte sind einzig und allein an Locrine und an niemand weiter gerichtet; Locrine beantwortet auch die darin enthaltene Aufforderung in folgenden Versen, die kaum einen Zweifel übrig lassen:

Soon shall I show thee my fine cutting blade,
And with my sword, the messenger of death,
Seal thee a quittance for thy bold attempts.

C. Zu Edward III.

LXIX.

In violating marriage sacred law,
You break a greater honour than yourself.

A. II, Sc. 1. — DELIUS S. 23.[1])

Der einzige Herausgeber, dem diese Stelle Anlasz zu einer Änderung gegeben hat, ist Furnivall, der im Leopold-Shakspere *marriage'* geschrieben hat, — oder rührt die Correctur von Delius selbst her? Wie mich dünkt, sollte man lieber umstellen: *sacred marriage law.*

[1]) Die von mir benutzten Abdrücke dieses Stückes sind die in Capell's Prolusions; or, Select Pieces of Antient Poetry (London 1760); in Delius' Pseudo-Shakspere'schen Dramen, Band I (Elberfeld 1856); in der von M. Moltke besorgten Tauchnitzer Ausgabe der Doubtful Plays of William Shakespeare (Leipzig 1869); und in Furnivall's Leopold Shakspere (London 1877) wo der Delius'sche Text wiederholt ist. Der Kürze halber citire ich nur nach Delius' Pseudo-Shakspere'schen Dramen.

LXX.

The quarrel, that I have, requires no arms,
But these of mine; and these shall meet my foe
In a deep march of penetrable groans:
My eyes shall be my arrows; and my sight
Shall serve me as the ventage of the wind,
To whirl away my sweet'st artillery.

A. II, Sc. 2. — S. 32.

Wie der Zusammenhang zeigt, führt der König hier die Waffen auf, deren er sich bei seinem Angriffe auf die Gräfin bedienen will, und zählt dazu auch '*penetrable groans*'. Das würden aber Seufzer sein, die sich durchdringen lassen, die einer Durchdringung — sei es seitens einer Person oder einer Sache — fähig sind. Der Dichter will offenbar sagen: *penetrating groans.*

LXXI.

Since leathern Adam till this youngest hour.

A. II, Sc. 2. — S. 34.

'*Leathern Adam*' erinnert doch zu sehr an den '*ledernen Herr Papa*' des Studentenliedes und es scheint schwer erklärlich, dass noch kein Herausgeber daran Anstosz genommen hat, weder Capell, noch Moltke, noch Furnivall, soweit dieser als Herausgeber angesehen werden kann. Es liegt nahe zu ändern: *Since heathen Adam &c.*, oder auch: *Since Eden's Adam &c.* Etwas Ähnliches wie das letztere scheint M. Moltke bei seiner Übersetzung (Leipzig o. J. [1875]) vorgeschwebt zu haben, wenigstens hat er den Vers folgendermaszen wiedergegeben:

Die je gelebt seit Adam's Edenzeit.

LXXII.

EDW. *Whose lives, my lady?*
COU. *My thrice loving liege,*
Your queen, and Salisbury, my wedded husband.

A. II, Sc. 2. — S. 34 seq.

Die Gräfin Salisbury hat keine Veranlassung die Liebe hervor-

zuheben, welche der König zu ihr hegt, denn diese liegt nur zu offenkundig zu Tage, wol aber kommt es ihr darauf an, ihre eigene Liebe zu ihm zu betheuern, die sie ihm als ihrem Könige und Lehnsherrn schuldig ist, und die, richtig verstanden, auch in dem Widerstande erkennbar und ausgesprochen ist, den sie seinem ehebrecherischen Verlangen entgegensetzt. Sie redet ihn daher nicht '*My thrice loving liege*' an, sondern '*My thrice lovèd liege*'.

LXXIII.

Arise, true English lady; whom our isle
May better boast of, than e'er Roman might
Of her, whose ransack'd treasury hath task'd
The vain endeavour of so many pens.

A. II, Sc. 2. — S. 36.

Es ist nicht dieses Ortes, auf die vielbesprochene Frage nach dem Verfasser des vorliegenden Stückes einzugehen, und es mag daher nur im Vorbeigehen bemerkt werden, dasz die Gegenüberstellung der englischen und der römischen Matrone und die etwas geringschätzige Anspielung auf Shakespeare's Lucretia schwerlich aus Shakespeare's eigener Feder geflossen sein kann.

LXXIV.

Mean space, my lords, 'tis best we be dispers'd
To several places, lest they chance to land:
First, you, my lord, with our Bohemian troops,
Shall pitch your battles on the lower hand;
My eldest son, the duke of Normandy,
Together with this aid of Muscovites,
Shall climb the higher ground another way;
Here in the middle coast, betwixt you both,
Philip, my youngest boy, and I will lodge.

A. III, Sc. 1. — S. 40.

Wenn man den Zusammenhang erwägt, so wird man geneigt, die schwerlich haltbaren Worte '*on the lower hand*' im vierten Verse in '*on the lower land*' oder '*lower sand*' zu ändern.

LXXV.

Fight, Frenchmen, fight; be like the field of bears,
When they defend their younglings in their caves.

A. III, Sc. 1. — S. 41.

Dasz die Worte '*field of bears*' verderbt sind, ist mir nicht zweifelhaft, wenngleich ich keinen Verbesserungsvorschlag zu machen vermag. Der Sinn verlangt etwa: seid gleich den Vätern oder Müttern der Bären, wenn sie ihre Jungen vertheidigen; oder auch ein Adjectiv: seid gleich den aufgebrachten, zur Wuth gereizten Bären, wenn sie ihre Jungen vertheidigen.

LXXVI.

Steer, angry Nemesis, the happy helm;
That, with the sulphur battles of your rage,
The English fleet may be dispers'd, and sunk.

A. III, Sc. 1. — S. 41.

So lesen die Quartos und sämmtliche neuere Herausgeber mit Ausnahme Capell's, welcher '*sulphur'd battles*' geschrieben hat. Ob vielleicht '*sulphur flashes*' anstatt '*sulphur battles*'?

LXXVII.

I hold thee for a false pernitious wretch.

A. III, Sc. 3. — S. 48.

So lesen Delius und Moltke, wol in Übereinstimmung mit den Quartos. Capell hat '*a most pernitious wretch*'. Hat er an der Zusammenstellung '*false pernitious*' Anstosz genommen und deshalb das '*false*' geändert? Allerdings liegt in der Verbindung der beiden Adjektive '*false pernitious*' etwas dem kritischen Gefühl Widerstrebendes, nur möchte ich den Anstosz auf andere Weise beseitigen. Obgleich nämlich '*pernitious*' einen untadeligen Sinn giebt, so kommt man doch unwillkürlich auf den Gedanken es durch '*perfidious*' zu ersetzen.

LXXVIII.

And with a strumpet's artificial line
To paint thy vitious and deformed cause.

A. III, Sc. 3. — S. 49.

Es ist mir nicht zweifelhaft, dasz *'artificial lime'* statt *'artificial line'* zu lesen ist. Beim Schminken kommt es nicht auf künstliche Linien und Zeichnung an, und *'line'* möchte wol nur passend sein, wenn sich die Buhlerinnen tätowirten.

LXXIX.

But if I have been otherways employ'd,
Imagine, Valois, whether I intend
To skirmish, not for pillage, but for the crown
Which thou dost wear.

A. III, Sc. 3. — S. 49.

Die Lesart *'but for the crown'* hat Delius aus den Quartos wieder hergestellt und Moltke ist ihm darin gefolgt. Capell hatte geändert *'but the crown'*, und es fragt sich, ob wir doch nicht durch das Metrum genöthigt werden ihm beizustimmen, da sich der Verfasser Edward's III dergleichen metrische Freiheiten oder Nachlässigkeiten sonst nicht zu Schulden kommen läszt.

LXXX.

Edward Plantagenet, prince of Wales,
As I do set this helmet on thy head,
Wherewith the chamber of thy brain is fenc'd,
So may thy temples, with Bellona's hand,
Be still adorn'd with laurel victory.

A. III. Sc. 3. — S. 52.

So sämmtliche Herausgeber, jedenfalls auf Grund der Quartos. Im letzten Verse ist offenbar zu schreiben: *with laurell'd victory.*

LXXXI.

Edward of Wales, Philip, the second son
To the most mighty christian king of France,
. . . .
. . . .
Commends this book, full fraught with prayers,
To thy fair hand, and, for thy hour of life,
Intreats thee that thou meditate therein,
And arm thy soul for her long journey towards.
Thus have I done his bidding, and return.

A. IV, Sc. 4. — S. 70.

Den dritten Vers, der nur vier Füsze zählt, hat Capell durch das Adjectiv '*holy*' vor '*prayers*' vervollständigt, das Delius und Moltke wieder getilgt haben. Beim vorletzten Verse kann man die Frage nicht unterdrücken '*towards what?*' Es ist augenscheinlich zu schreiben: '*her long journey upwards*'.

LXXXII.

Upon my soul, had Edward prince of Wales,
Engag'd his word, writ down his noble hand,
For all your knights to pass his father's land,
The royal king, to grace his warlike son,
Would not alone safe-conduct give to them,
But with all bounty feasted them and theirs.

A. IV, Sc. 5. — S. 75.

So sämmtliche Herausgeber jedenfalls in Uebereinstimmung mit den Quartos. Die Grammatik verlangt aber entweder im vorletzten Verse: *Had not alone safe-conduct given to them* oder im letzten: *But with all bounty feast both them and theirs.*

LXXXIII.

Up, up, Artois! the ground itself is arm'd:
Fire-containing flint: command our bows
To hurl away their pretty-colour'd yew,
And to't with stones.

A. IV, Sc. 6. — S. 76.

Diese Lesart der Quartos haben Delius und Moltke wieder aufgenommen, nachdem Capell die beiden ersten Verse folgendermaszen emendirt hatte:

the ground itself is arm'd
With fire-containing flint: &c.

Dasz der überlieferte Text corrupt ist, läszt sich nicht in Zweifel ziehen, und Capell's Emendation empfiehlt sich so sehr, dasz man schwerlich wird um sie herumkommen können.

LXXXIV.

And, as thou lov'st me, prince, lay thy consent
To this bequeath in my last testament.

A. IV, Sc. 7. — S. 80.

Kommt das Substantiv *'bequeath'* auch anderweitig vor? Es findet sich weder bei Shakespeare, noch in Halliwell's Dict. Arch. and Prov. Words, noch in Nares' Glossary — um von Webster und andern modernen Wörterbüchern zu schweigen. Oder sollen wir ihm als einem ἅπαξ λεγόμενον den Laufpasz geben? Oder ist es nichts als eine Corruptel für *'bequest'?*

LXXXV.

The sun, dread lord, that in the western fall
Beholds us now low brought through misery,
Did in the orient purple of the morn
Salute our coming forth, when we were known;
Or may our portion be with damned fiends.

A. V, Sc. 1. — S. 82.

Vor dem letzten Verse sind eine oder zwei Zeilen ausgefallen. In der vorhergehenden Rede erklärt sich nämlich König Eduard

seiner Zusage für entbunden, denn er habe ausdrücklich die Auslieferung der vornehmsten Bürger der Stadt verlangt; die jetzt erschienenen seien aber blosz '*servile grooms*' oder '*felonious robbers on the sea*' und er sei somit hintergangen worden. Diesen Vorwurf wälzt der zweite Bürger von sich und seinen Genossen ab und betheuert ausdrücklich, dasz sie noch am Morgen die ersten Bürger der Stadt gewesen seien. Die fehlenden Verse könnten mithin etwa folgendermaszen gelautet haben:

when we were known
To be the chiefest men of all our town;
Of this, dread lord and king, be well assur'd,
Or may our portion be with damned fiends.

LXXXVI.

As not the territories of France alone,
But likewise Spain, Turkey, and what countries else &c.
A. v, Sc. 1. — S. 89.

Das ist die einstimmige Lesart. Der letzte Vers läszt sich metrisch herstellen, wenn man das ohnehin überflüssige '*likewise*' streicht und '*and*' einfügt — wenn das nicht zu kühn ist:

But Spain and Turkey, and what countries else.

D. Zu The Taming of the Shrew.

LXXXVII.

Besides, possessed with the glanders and like to mose in the chine; troubled with the lampass, &c. A. III, Sc. 2.

Die in der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung herausgeg. von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (2. Aufl., VII, 124 fg.) von mir beigebrachten Erklärungen der hier aufgezählten Pferdekrankheiten vermag ich jetzt zu vervollständigen und theilweise zu berichtigen und zwar aus einer mit dem Dichter nahezu gleichzeitigen

Quelle, die uns obenein einen anziehenden Einblick in die Thierarzneikunde der Shakespeare'schen Zeit gewährt. Es ist das eine, aus 22 Bll. bestehende, in *Black-Letter* gedruckte Abhandlung in Quart mit folgendem Titel: A Very perfect Discourse and Order how to know the age of a Horse, and the Diseases that breede in him, with the Remedies to cure the same: As also, The description of every Veyne, and how and when to let him Blood, according to the diuersity of the Disease, as hath been proved by the Author. L. W. C. Imprinted at London by W[illiam?] I[aggard?] for Thomas Pauier. 1620.[1]) Das letzte Blatt giebt die Abbildung eines Pferdes mit Bezeichnung aller derjenigen Adern, welche nach den im Texte enthaltenen Vorschriften zum Aderlassen benutzt werden sollen: es beweist, ein wie beliebtes Universalmittel das Aderlassen nicht nur bei Menschen, sondern auch bei Thieren war. Nicht minder interessant sind die angewandten Medicamente, unter denen Pferde-, Kuh- und Hühner-Dung nicht die kleinste Rolle spielt, sowie die Methode, den Pferden die Medicin durch die Ohren beizubringen. Das Buch ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich und bezeichnend für den damaligen Stand der Heilkunde. Auszerdem giebt es aber auch Auskunft über die von Shakespeare am angeführten Orte genannten Pferdekrankheiten sowie Anweisung zur Heilung derselben. Die Seltenheit sowohl des Originals als auch des Neudrucks wird den nachstehenden Auszug rechtfertigen.

1. Bottes, *doe grow and breed in the Maw and Guts.* Die Diagnose dieser Krankheit ist auszerordentlich primitiv. *When you thinke that your Horse hath the Bottes, looke in his Mouth, and smell to his Breath, for it will stinke, and his Mouth will be full of slime.* Die Heilung soll durch nachstehende Mittel bewirkt werden: *Take as much blacke Sope as a Walnut, as much Brimstone beaten, and a little Garlicke, and put it in good Ale, and giue it the horse blood warme: But for a Mare with Foale, then take Brimstone, Sutte* (es ist *'soot'*, nicht *'suet'* gemeint, welches letztere *'shuet'* geschrieben wird), *and Garlicke, without Sope.* Als ein anderes Heilmittel wird folgende Mixtur empfohlen: *Take a handfull of new Hennes doung, and a quart of good stale drinke, and all to bray it with your hands: then take a good handfull of Bay-salt, and put two Egges to it, and*

[1]) Ein Exemplar dieses seltenen Pamphlets befindet sich, wie oben erwähnt, in der Städtischen Bibliothek zu Danzig, in demselben Sammelbande, der auch die Qu. 1621 des Mucedorus enthält (XVII. F. 5. q.). Wie aus Sternberg, The Dialect and Folklore of Northamptonshire (Lon. 1851) s. Staggers hervorgeht, ist 1810 ein Neudruck davon veranstaltet worden.

bray them altogeather, and giue it your Horse to drink in a Horne. Endlich noch ein drittes Recept: *Take a pint of Milke*, ob. *of Saffron*, ob. *of Alum: beat them togeather, and give it him to drinke.* Die Magen- und Eingeweidewürmer *(worms in the maw and in the cods)* werden übrigens von den *Bots* streng geschieden und für sich behandelt.

2. Farcion, *or* Farcie, [der Verfasser schreibt auch *Farsey*] *is a Scabbe or Knobbes breaking in diuers places of his body, and commeth chiefly in the Veines.* Folgende fünf Mittel werden dagegen empfohlen: 1. *Take blácke Sope, Arsenicke, vnslaked Lime, verdigreace, and red Lead: worke these togeather, and lay them to the sore.* — 2. *Take iij. oz. of Quicksiluer, and put it into a Bladder, with two spoonefull of the iuce of Orenges or Lemmons, and shake them togeather to coole the Quicksiluer: then take halfe a pound of fresh Hogs greace, and of Verges* [i. e. verjuice] *an ounce: put all these in a Treene* [i. e. wooden] *dish, and worke them well togeather: then annoynt the Knots with this Oyntment till they rot, then let them out with a sharpe Knife, and annoynt them still: and put into his Eares the iuce of Rag-weed* [i. e. ragwort], *and they will dry vp, probatum.* — 3. *Let him blood in the Necke on both sides, foure fingers from the Head, and giue him this Drinke. Take a gallon of fayre water, and put therein a good handfull of Rue and a spooneful of Hempseed, and bruse them in a Morter all togeather, and seeth it till the halfe be consumed: and when it is cold, giue it him to drinke.* — 4. *Take blacke Soape, Mustard made of sharpe wine or Vineger and read lead, mixe all these togeather, and annoynt the Veines all a long, rubbe it ouer with an hote Iron made of purpose, but very thicke: rubb the Medecine much in with the Iron, being red hotte.* — 5. *Take iuce of Hemlocke a good quantity, and bray them togeather, and put it into the Eares, and pricke the Knots and put in Salt, and giue him drinke with sweete Wort, Fennell, and Treacle.*

3. Glaunders, *are Curnels* [i. e. kernels] *vnder his Jawes: and when they are ripe, they will run at his Nose, and so breake out.* — Folgende vier Recepte werden dagegen gegeben: 1. *Take Swines greace cleane clarified, and as much Oyle of Bay as a Walnut: giue it him to drinke with faire water, luke warme.* — 2. *Take of Ellacumpana, Annisseeds, and Licoris, of each j. d. worth boyle them in three pints of strong Ale or Beere, vnto two pints or lesse: then put into it a quarter of a pint of Sallet Oyle, and giue it him to drinke blood warme. Then take Eufordium* [i. e. Euphorbium] *in a quill, and blow it vp into his nose, and within three dayes after, take Mustard, Vineger*

and Butter, and boyle them togeather: put thereto halfe an ounce of Pepper, and giue it him to drinke. Use the one Medecine one weeke, and the other another; and ride or worke him easily. — 3. *Take a quantitie of Annis seeds, Licoris, and Elacompana roots, long Pepper and Garlicke, of each a like, with three Egges, and some Butter, a quantity of Malmesie, and some good Ale, mixt togeather; and make it warme, and so giue it him, and keepe him warme.* — 4. *Seeth a handfull of pilled Garlicke in Milke, and put a peece of Butter thereto, and some Ale, and stirre them all togeather, and giue it him fasting, and ride him softly a while after, and then set him vp: but keepe him warme nine dayes after.* — Nach dem heutigen Stande der Thierarzneikunde scheint es uns unerhört, dasz ein rotzkrankes Pferd noch zum Reiten und Fahren gebraucht werden soll; allein die ansteckende und gefährliche Natur der Rotzkrankheit ist erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erkannt worden. Danach dürfen wir uns also nicht wundern, dasz Petruchio bei Shakespeare auf einem rotzigen Pferde geritten kommt. Allerdings handelt es sich bei dieser Schilderung Petruchio's und seines Pferdes nur um einen derben Spasz, allein nichtsdestoweniger hätte Shakespeare vielleicht doch eine so furchtbare Krankheit wie der Rotz ist, als nicht in den Bereich des Komischen gehörig, aus dem Spiele gelassen, wenn er nicht in diesem Wissenszweige die Unkenntnisz seiner Zeitgenossen getheilt hätte.

4. Lampas, *is the flesh in the Mouth nie the vpper Teeth.* — Das Recept '*To heale the wound in the Lampas*' lautet: *Take a Sawcer-full of Hony, and xij. Pepper cornes, and bray them togeather, and temper them vp with Vineger, and boyle them a while, and then lay it on the Wound three or foure dayes: and then let him blood on the Lampas.* — Es springt in die Augen, dasz hier '*lampass*' gar nicht in seiner besondern Bedeutung als Krankheit aufgefaszt ist.

5. Mourning of the Chine, *is a Wasting from the Backe or Broken winded.* — Da der Name dieser Krankheit auch hier wie bei Gervase Markham und in Cotgrave's Dictionary als '*Mourning of the Chine*' angegeben wird, so wird der Verdacht angeregt, ob nicht Shakespeare's '*mose in the chine*' schlieszlich nur eine Corruptel ist. Allerdings sagt Nares: *To mose in the chine, a disorder in horses by some called mourning in the chine*, und Halliwell Dict. Arch. and Prov. Words giebt damit übereinstimmend an: *Mose, a disorder in the chine of horses was formerly so called.* Abgesehen von dem Umstande, dasz Halliwell das *Mose* hier als Substantiv behandelt, ist es auffällig, dasz weder Halliwell, noch Nares, noch auch Dyce (in

seinem Glossar) eine Belegstelle für '*Mose*' beibringen. Sollte '*Mose*' vielleicht ein ἅπαξ λεγόμενον sein, und gründen sich die Angaben der genannten Erklärer etwa lediglich auf unsere Stelle? — Nicht viel weniger zweifelhaft als der Name dieser Krankheit scheint ihr Wesen zu sein: *a wasting from the back* scheint auf Rückenmarksdarre, *broken-winded* dagegen auf eine Lungenkrankheit zu deuten, welches letztere durch die Überschrift '*The Cough, or Mourning in the Chine*' bestätigt wird. Von den drei Recepten, welche dagegen gegeben werden, lautet das erste: *A Medecine for the Cough, or Mourning in the Chine. Keepe your Horse meatlesse ouer night, then take a pint and a halfe of Milke, three heades of Garlicke pilled and stamped, boyle them to the halfe: giue it to your Horse, and some at his Nose, then runne him a quarter of a mile, then rest him: and after that, run him three times more, euery time resting him: then put him into a Stable, and keepe him very warme, and giue him no water till after noone, then giue him good Mesh: and so vse him with Meshes three dayes, and giue him no water but alwaies warme, for three dayes.* — Das zweite Recept: *Take Horehound, Licoris, and Annis seeds in poulder, make balles thereof with fresh Butter, and giue it your Horse.* — Das dritte Recept: *Take Wheat flower, Annis seedes, and Licoris being stamped in a Morter, v. or vj. Cloues of garlicke being brused: mixe all these togeather, and make a Paste of them, and rowle them in Balles as bigge as a Walnut: then pull out his Tongue, and cast them Balles downe his Throat three or foure of them at a time: and giue him two new laide Egges after them shels and all.*

6. Spauin, *is on the Joynt in the Hoofes behind.* – Die Heilung soll durch folgende Mittel bewirkt werden: *Take Mustárd seede, and Oyle* de *Bay, and Cow doung, the rootes of Mallowes, a quantitie of Turpentine, di. oz. of* Bolearmoniacke, *beat them to poulder, and worke them togeather, and binde them hot to the Spauen.* — *For the Blood Spauen, and Bone Spauen. Take vp the Veine aboue and beneaue* [beneath] *the Joynt, and let it bleed well, then knit vp the Veines, and annoynt them with Butter till they be hole. For the Bone Spauen, pricke it with a sharpe poynted knife, then take a peece of a candle, and lay apeece of browne Paper vpon it, and with ahot Iron melt the Tallow, and after noynt it with Butter.*

7. Staggers, *is a doosinesse* [doziness][1]) *in the Head, breeding*

[1]) Der Neudruck von 1810 und Sternberg a. a. O. lesen fälschlich '*loosiness*'. — Hinzugefügt mag noch werden, dasz nach Sternberg diese Krankheit auch bei andern Thieren, namentlich Schafen, vorkommt.

of cold and of the Yellowes. — Die Diagnose läszt an Unbestimmtheit nichts zu wünschen übrig: *You shall perceiue them by beating his Head, and hee will be as though he were blind.* — Folgende Mittel werden empfohlen: *Take Garlicke, Rue, and bay salt, and beat them grosely* [grossly], *and put Vineger into it, and put it into the Horses Eares; and then wet Wooll in this Medecine, and stop his Eares therewith, and bind them close, and let it be so xxiiij. howers, and then pull out his Tongue and wash it with Vineger, to make him haue a good stomacke. — Another for the same. First, take a Wisps of wet Hay, and burne it vnder his Nose that the smoake may goe into his Head; then take halfe a handfull of Salandine* [nach Halliwell, Dict. Arch. and Prov. Words, anglo-normännisch = calcedony oder chalcedony; hier jedenfalls = celandine], *and as much Hearb-grace, three or four cloues of Garlick, and a little Bay salt, and stampe them togeather, and put thereto foure or fiue spoonfull of Vineger or Vergis:' then cram it into the Horses Eares, and tie the Eares close that no ayre may come in: let it continue in his Eares a day and a night, and then let him blood. Or else, take Rue and Sallandine, of each a like, and white Salt, and stampe them togeather, and put it into his Eares, and bind them vp for two howers. — Another for the same. Take Oyle of bitter Almonds, j. oz. di. of Oxe Gall, two drammes of blacke* Ellabar [i. e. Hellebore] *stamped* ob. *of Graines, of* Casterum [= castor?], *of Vineger, and of Varnice v. Drammes: seeth them altogether till the Vineger be consumed; then straine them, and put it into his Eares.*

8. Viues, *is a certaine Curnell vnder the Eares, or a Canker in the Mouth or Throat.* — Dagegen soll folgendes Mittel helfen: *Take* Egremonie [i. e. Agrimony], *Honny, and Violet leaues; stampe them togeather, and slitte the Sinew vnderneath the eare, and lay a Playster thereto three dayes.*

9. Wind-gals, *are Bladders about the Fetterlocks.* — Sie werden folgendermaszen kurirt: *Take and cut the Skinne, then take a spoonefull of Oyle* de *Bay, one spoonefull of Turpentine, j. d. worth of Verdigreace, the white of an Egge, and a quarter of an ounce of red Lead: boyle them togeather, and it will make a Salue, lay the same to the place where you did cut him. Probatum.*

10. Yellow, *is a kind of Jaundies, and will cause the Eyes to looke yellow, and other parts of the body also.* — Die Diagnose ist wieder auszerordentlich einfach: *You shall know them* [viz. the Yellowes] *by the White of his eye, which will be yellow: or else by his Tongue, which will have yellow Veines: or else put vp his vpper Lippe,*

and you shall see the Veines yellow. — Drei Recepte werden dagegen gegeben. 1. *Take two races of Turmeracke* [i. e. turmeric], *and* ob. *Saffron, and put to it a pint of strong Beere or Ale, and warme it blood warme, and giue it him.* — 2. *Another for the same. Take Turmeracke a cloue* et di. et di. *a dozen chines of Saffron, one or two Cloues, and sixe spoonefulls of Vineger or Vergis: and put it in each Eare three spoonefull, and stoppe his Eares with blacke Wooll: and then tye them fast vij. or viij. dayes.* — 3. *Another for the same. Take long Pepper, Graynes, Turmeracke, and Licoris, beaten into poulder; put them into strong Beere, and giue it him to drinke.*

Das wären die von Shakespeare mit übermüthigem Humor Einem und demselben unglücklichen Pferde aufgebürdeten Krankheiten, soweit sie in dem 'Discourse and Order' abgehandelt werden. Auszerdem geschieht darin noch eines Epithetons Erwähnung, welches Shakespeare der Rosinante Petruchio's beilegt, nämlich '*hipped*', insofern ein Recept empfohlen wird '*For a Horse that is Stiffed or Hipped*'; das Recept ist ganz ähnlichen Inhalts wie die übrigen und bedarf somit keiner Mittheilung.

E. Zu 2 King Henry IV.

LXXXVIII.

I have speeded hither with the very extremest inch of possibility; I have foundered nine score and odd posts.

A. IV, Sc. 3.

Der bei der Zähmung der Widerspenstigen angezogene Very perfect Discourse and Order how to know the age of a Horse &c. (Lon. 1620) rechnet das '*Foundering*' zu den Krankheiten des Pferdes und sagt '*Foundering is taken in the body, and Feete also*'. Nicht weniger als vier Recepte werden dagegen gegeben. 1. *For a Horse that is Foundered. Take Verdigreace, Turpentine, and Sallet Oyle, two or three spoonefull of Hogges greace, and Bees waxe i. oz, boyle all togeather, and so dip Flaxe or Tow in it, and stuffe his Feete therewith, and let him blood in the* Tooes, *and he shall be whole.* —

2. *Another for the same. Plucke off his Shooes, and pare hollow his feete nigh to the quicke, then race him with a crooked Launce from the Heele to the Toe in two or three places on both sides of the Hoofe, and let him bleed well: then clape* [clap] *two or three hard Egges to it as hot as he may suffer it: and as they coole, lay on more: and then lay hot Horse doung vpon them and about his feete, and he will soone recouer if you giue him rest* [das wird wol die Hauptsache sein und ohne jede weiteren Umschläge von harten Eiern und heiszem Pferdedünger Besserung zu Wege bringen]. — 3. *For a Horse that is Foundered in his Feete. Take Tarre, Neats-foote Oyle, and the Yolkes of Egges, i. di. worth of Verdigreace, and some Wheate Branne, and boyle these togeather, and bind them vnder his Foote very hot.* — 4. *If he be Foundered in his Body. Take* ob. *of Garlicke, ij. d. Worth of the poulder of Pepper, ij. d. worth of the poulder of Ginger, ij. d. worth of Graines brused, and put it into a Pottle of stale Ale the best you can get, and giue it him to drinke, and Litter him to the Belly, and lay Cloathes on him as many as he can beare: and let him blood on the sides.*[1])

Halle, im October 1877.

---

[1]) Ich kann nicht umhin noch zwei Verbesserungsvorschläge zu Mucedorus nachzutragen. Auf S. 37 bei Delius (Hazlitt VII, 239) sind die Worte des Mucedorus '*Thou dost mistake me*' &c. mit der darauf folgenden Antwort des Clown folgendermaszen zu corrigiren:

MUCE. *Thou dost mistake me: but I pray thee tell me,*
Whom dost thou seek [for] in these woods?

CLOWN. *What do I seek for? A stray king's-daughter, run away with a shepherd.*

Was die Rede des Clown auf S. 38 (VII, 240) angeht '*Nay, I say rusher*' &c., so enthält der Satz '*When any comes from under the sea, or so*', &c. offenbar eine Corruptel; dasz '*seat*' st. '*sea*' geschrieben werden musz, ist mir nicht zweifelhaft, ob aber diese Correctur ausreicht, läszt sich schwer entscheiden.

Über den Sommernachtstraum.

Ein Vortrag.

Von

Bernhard ten Brink.

Vorbemerkung.

Folgender Vortrag, der im Winter 1872—73 zu Marburg vor einem gemischten Zuhörerkreis gehalten wurde, erscheint im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft nur auf den Wunsch des Herrn Herausgebers, dem ich in schwacher Stunde die Existenz desselben verrathen hatte. Es ist ein anspruchsloser Versuch, meinen Ansichten von der innern Geschichte des Sommernachtstraums, wie sie auf Grund fremder und eigener Forschung sich mir im Laufe der Zeit gestaltet hatten, einen populären Ausdruck zu geben. Im Wesentlichen habe ich an dem vor vier bis fünf Jahren Niedergeschriebenen Nichts geändert, wohl aber einen Zusatz von Bedeutung angebracht. Er bezieht sich auf die 'Diana' des Montemayor und verdankt seine Entstehung einer Abhandlung von Fritz Krausz im elften Bande dieses Jahrbuchs.

Meine Zeit erlaubt mir nicht, und es würde auch meinem Gefühl widerstreben, den einfachen Vortrag mit einem gelehrten Commentar zu versehen. Über ein paar Punkte aber, die in der Darstellung zur Sprache kommen, sei es mir gestattet, mich einleitend zu äuszern.

Die auf den folgenden Blättern sich geltend machende Anschauung von dem Verhältnisz des 'Sommernachtstraums' zu Spenser's 'Musenthränen' schlieszt selbstverständlich die landläufige, seit einiger Zeit freilich arg erschütterte, Ansicht aus, wonach unter *our pleasant Willy*, von dem Spenser's Thalia redet, Shakespeare selbst zu verstehn wäre. Ich halte diese Ansicht für durchaus unhaltbar, und zwar

aus folgenden einfachen Erwägungen. Die 'Musenthränen' sind entweder *vor* dem in die Jahre 1589—91 fallenden Aufenthalt des Dichters in England, dann also in Irland, oder *während* ebendieses Aufenthalts entstanden. Im erstern Fall wird das *Lob*, im andern Fall die *Klage* Thalia's, auf Shakespeare bezogen, unbegreiflich. Dasz 'die Irrungen' oder 'Verlorene Liebesmühe' bereits vor 1589 handschriftlich nach Irland und in Spenser's Hände gelangt sein sollten, wird nicht leicht Jemand annehmen. Dasz aber Spenser, als er in London Shakespeare's Jugendwerke und vielleicht auch den jugendlichen Dichter selbst kennen lernte, zu einer Zeit kennen lernte, wo letzterer auf dem Gebiete seiner Kunst eine Eroberung nach der andern machte, — dasz Spenser gerade da den Einfall gehabt haben sollte, einer glorreichen Vergangenheit der komischen Bühne eine traurige Gegenwart gegenüberzustellen, und den noch viel seltsameren Einfall, in einem Athem Shakespeare's Kunst zu feiern und seinen — figürlich zu verstehenden — Tod zu beklagen, scheint mir einfach unmöglich. *Our pleasant Willy* kann daher nicht Shakespeare sein.

In Aetion dagegen, von dem der heimgekehrte Colin Clout seinen irischen Mitschäfern erzählt, bin ich sehr geneigt (mit der Mehrzahl der Shakespeareforscher) den groszen Dramatiker zu erkennen. Eine von den vielen Früchten jenes Aufenthalts in England war für Spenser die Bekanntschaft mit den damals vollendeten Werken Shakespeare's, insbesondere — wie es scheint — mit dessen ersten Historien. Wer nun *Colin Clouts come home again* genauer mit *The Teares of the Muses* vergleicht, wird gar nicht darüber im Zweifel sein können, dasz die englische Reise von 1589—91 zwischen beide Werke fällt, dasz somit die 'Musenthränen' in Irland vor 1589 entstanden sein müssen.

Eine Stelle in meinem Vortrag über Shakespeare's Verhältnisz zu sentimentalen Stoffen, insbesondere zu Chaucer's *Knightes Tale*, wird vielleicht diesen oder jenen veranlassen, mir die *Two noble Kinsmen* entgegen zu halten. Ich gestehe, dasz ich über die Frage, ob und in welchem Umfang Shakespeare an jener Dichtung betheiligt sei, noch zu keinem definitiven Resultat gelangt bin. Wie die Sache sich aber auch verhalten möge, soviel ist sicher, dasz man höchstens Shakespeare'sche Diction und Ansätze Shakespeare'scher Charakteristik in dem Drama finden wird, nimmer aber eine Gesammt-Conception, einen Plan, der sich auf Shakespeare zurückführen liesze, nimmer auch nur eine Spur dessen, was vor allen andern Dingen diesen Dichter zum groszen Dramatiker stempelt.

Die Art, wie ich *Taming of the Shrew* beiläufig erwähne, macht eine Verständigung in Betreff der *Taming of a Shrew* nothwendig. Letzteres Stück halte ich weder für ein Jugendwerk Shakespeare's noch für das Original, welches dieser benutzt hat, noch endlich für eine Bearbeitung der Shakespeare'schen Komödie, die uns in der Folio überliefert ist. Meiner Ansicht nach beruhen *Taming of a Shrew* und das beinah gleichnamige Stück der Folio auf einer gemeinsamen Quelle; diese Quelle aber war eine Jugendarbeit Shakespeares, die sich von der spätern Fassung namentlich auch dadurch unterschied, dasz das aus den *Supposes* entlehnte Motiv ihrer einfachern Intrigue noch abging. Für eine Begründung dieser Hypothese ist hier kein Raum. Einstweilen möge es ihr zur Empfehlung gereichen, dasz sie zwischen den ältern Ansichten vermittelt, diese gewissermaszen in sich vereinigt und den Bedenken, welche gegen jede derselben geltend gemacht worden sind, nicht unterliegt.

Was ich im Eingang meines Vortrags über Shakespeare's äuszeres Leben im Verhältnisz zu dem innern bemerke, — es war recht alt, als ich es niederschrieb, und ist seitdem nicht jünger geworden — wird hoffentlich von Niemandem so gedeutet werden, als sähe ich auf die antiquarische Forschung über Shakespeare's Lebensverhältnisse geringschätzig herab. Am allerwenigsten werde ich ein solches Miszverständnisz von Seiten des neuesten, trefflichen Biographen des Dichters zu besorgen haben, dessen Buch ja fast auf jeder Seite einen thatsächlichen Beleg liefert für den Satz, dasz nur aus Shakespeare's *Werken* die urkundlichen und traditionellen Daten seiner Biographie ihren Zusammenhang und ihr Licht erhalten.

Es ist oft beklagt worden, dasz uns von dem Leben desjenigen Dichters, der vor allen die höchste Gewalt über die Gegenwart übt, nur so auszerordentlich dürftige und fragmentarische Nachrichten überliefert sind, dasz wir von William Shakespeare nicht viel mehr wissen, als dasz er geboren wurde, heirathete, Kinder zeugte, die Bühne betrat, dichtete und starb. Zahllos sind daher auch die Versuche, die gemacht worden, um die Lücken der Überlieferung durch Phantasie und Combinationskraft zu ersetzen. Allein sie alle vermochten nicht jene feste Überzeugung zu begründen, die allein Befriedigung verleiht; und so bleibt uns, wenn wir unsern Wissensdurst in Betreff des Dichters stillen wollen, nach wie vor *Nichts übrig,* als ihn in seinen Werken zu studiren. In Shakespeare's

Dichtungen finden wir freilich nur sehr wenige Anspielungen auf äuszere Vorkommnisse seines Privatlebens; ein groszer Theil seines innern Lebens jedoch stellt sich in ihnen wie in einem klaren Spiegel dar. Welche Probleme zu verschiedenen Zeiten seinen Geist beschäftigt, welche Gefühle seine Brust bewegt, welche Bilder seine Phantasie erfüllt haben, — aus seinen Werken können wir es erfahren, wenn wir mit Liebe, mit Ausdauer sie betrachten. In diesem Sinn hoffe auch ich in dieser Stunde Ihnen ein Stück von Shakespeare's Leben vorzuführen, indem ich es unternehme, Ihnen von der Entstehung des Sommernachtstraums zu erzählen.

Unsere Erzählung versetzt uns um etwa drei Jahrhunderte zurück. Wir befinden uns im Jahre 1591, im dreiunddreiszigsten Regierungsjahre der glorreichen Königin Elisabeth.

Drei Jahre sind vergangen, seit der Muth und die Seetüchtigkeit des Inselvolks im Bunde mit dem befreundeten Element von Wind und Welle die stolze Armada bezwang.

Ein Jahr ist es her, seit Edmund Spenser, der gefeierte Dichter des 'Schäferkalenders', die drei ersten Bücher seiner 'Feenkönigin' veröffentlichte, jener Dichtung, mit der die nichtdramatische Poesie der Epoche ihren Höhepunkt erreicht, an deren Formvollendung und tiefem Gehalt die trefflichsten Köpfe der englischen Nation sich begeistert und herangebildet haben und die auch uns Bewunderung abzwingen musz für den Sänger, dessen Einbildungskraft unerschöpflich wie ein Füllhorn sich ergieszt, und in dessen Mund die rauhe Angelnsprache sich in Musik verwandelt.

Ungefähr um die Zeit, wo unsre Erzählung beginnt, gab der Verleger der 'Feenkönigin', William Ponsonby, eine Reihe kleinerer Gedichte desselben Verfassers — theils älteren, theils neueren Datums — unter dem Gesammttitel *Complaints* heraus. Die zweite Stelle in dieser Sammlung nimmt ein höchst merkwürdiges und der erschöpfenden Erklärung noch immer harrendes Produkt ein, dessen Entstehungszeit schwer zu bestimmen ist, jedoch kaum in der Nähe des Jahres zu suchen sein dürfte, wo es zuerst gedruckt wurde. 'Die Thränen der Musen' ist das Gedicht überschrieben, in dem die neun Musen der Reihe nach auftreten und den Verfall von Tugend, Wissenschaft und Kunst beklagen. Als diese Elegie entstand, waren — wie es scheint — mehrere der damals gefeiertsten höfischen und akademischen Sänger, deren Kreis Spenser selbst angehörte, für immer oder zeitweilig verstummt; dagegen nahm die ungelehrte, die mehr volksthümliche Literatur in rascher Entwicklung an Umfang und Bedeutung zu. Namentlich galt dies vom Drama, und auf dra-

matischem Gebiet besonders von der Komödie, für die Spenser, wie eigene, leider verloren gegangene, jugendliche Versuche des Dichters bekunden, sich besonders interessirte. Herb und schneidend lautet daher auch die Klage der Thalia. Wo sie als Königin zu herrschen gewohnt war und in Begleitung der Grazien die heitere Maske anzulegen pflegte, da herrschten jetzt Barbarei und thierische Unwissenheit. Jeder flache Kopf masze sich an, nach Willkür zu dichten und zu thun, was nur dem Gelehrten zukomme. Sie (Thalia) sei die Sklavin der Menge, die Zielscheibe aller Spottlustigen geworden und werde von Niemand mehr geehrt.

Die 'Thränen der Musen' las bald nachdem sie erschienen waren auch William Shakespeare.

Shakespeare stand damals in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahr. Der Stern seines Ruhmes war schon im Aufgehen. Seit etwa sechs Jahren in London ansässig, war er Zeuge gewesen der ersten Triumphe, welche die auf hohem Kothurn einherschreitende Muse Christopher Marlowe's feierte. Er war dann selber Schauspieler und Bühnendichter geworden und hatte sich nicht nur zu der Stelle eines unentbehrlichen Factotums seiner Truppe emporgeschwungen, sondern auch bereits Werke geschaffen, welche die seiner sämmtlichen dramaturgischen Nebenbuhler in den Schatten stellten. Schon mochten einige seiner Collegen mit jenem Neid auf ihn blicken, der ein Jahr später in einem Pamphlet Robert Greene's einen so beredten Ausdruck finden sollte. Er hatte in seinem Titus Andronicus einen ersten wohlgelungenen Versuch gemacht, mit dem mächtigen Vers Marlowe's und dem tragischen Schrecken Kyd's zu wetteifern. Schon waren — unter anderm Namen freilich und in etwas abweichender Fassung — die drei Theile Heinrich's des Sechsten, vom lauten Beifall und von den Thränen der dichtgedrängten Zuschauer begleitet, über die Bretter gegangen und hatten die Kunst des Dichters in stetiger und rascher Entfaltung gezeigt. Vollends aber auf dem Gebiet der Komödie hatte Shakespeare Triumphe gefeiert, hier von Anfang an seinen Nebenbuhlern in ganz unvergleichlicher Weise sich überlegen gezeigt. Die Irrungen, Verlorene Liebesmühe, die erste, einfachere Bearbeitung der Bezähmten Widerspänstigen auf der Bühne, die Veroneser halbfertig im Pult, — in diesem Stadium seiner Entwicklung musz Shakespeare es nun gedruckt lesen, dasz es mit der komischen Muse aus sei, und musz eigentlich auch sich zu den flachen Köpfen rechnen, die sich das anmaszen, was nur den Gelehrten zusteht.

*Aber auch Melpo*mene hatte nicht den geringsten Grund mehr,

'wegen Mangels an Trauermaterie zu trauern.' Denn um dieselbe Zeit, wo ihre Klage in die Öffentlichkeit drang, wurde den Besuchern des Blackfriars-Theaters 'Romeo und Julia' vorgeführt. In Romeo und Julia zeigt der Tragiker, der Dramatiker sich zuerst in seiner wahren Grösze. Hier findet sich nichts mehr, was an das Unfertige, Schülerhafte eines ersten Versuchs erinnerte: das Werk eines Meisters liegt vor uns, und doch ein Werk, auf dem der unvergleichliche Zauber der Jugend ruht. Fragen wir aber: Woher auf einmal dieser gewaltige Aufschwung, woher dieser plötzliche Kraftzuwachs, der den Dichter einen adlergleichen Flug nehmen läszt? — so mag Biron aus Verlorener Liebesmühe (IV, 3) uns antworten:

Wenn Liebe spricht, so wiegt der Götter Chor
Mit Schlummerharmonie'n den Himmel ein.
Kein Dichter griff beherzt zur Feder je,
Die er in Liebesseufzer nicht getaucht.
Dann risz sein Vers erst hin des Wilden Ohr
Und flöszte Milde dem Tyrannen ein.

Und wollen wir neben dem dichterisch gestimmten Geschöpf des Dichters den nüchternen Kritiker hören: 'Ich kenne nur *eine* Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen,' sagt unser Lessing, 'und das ist Romeo und Julia von Shakespeare.'

Während Shakespeare sich schon wieder mit neuen Entwürfen trug, da wurde ihm der Auftrag, für eine bestimmte feierliche Gelegenheit ein Drama zu schreiben. Es handelte sich um ein zur Ehre eines vornehmen Brautpaares gegebenes Fest. Was für ein Brautpaar dies aber gewesen, ob das Drama vor oder nach oder während der Hochzeitsfeier aufgeführt werden, ob die Aufführung von dem Bräutigam selbst oder von irgend einem seiner Freunde veranstaltet werden sollte, — das alles sind zwar höchst anziehende Fragen, die ich aber leider nicht zu beantworten vermag. Die Sache selbst jedoch ist dessenungeachtet nicht weniger sicher als wenn sie urkundlich beglaubigt wäre; denn die Dichtung, welche Shakespeare aus Anlasz jener Aufforderung schuf, ist uns erhalten: wer lesen kann, wird sie leicht im Sommernachtstraum erkennen.

Es ist interessant zu beobachten, wie der Dichter an die Lösung der ihm gewordenen Aufgabe herantrat. Zwei Punkte muszten sich ihm von vornherein als fest und selbstverständlich ergeben. Der eine betraf den Inhalt des zu schaffenden Werks, der andere die Art der Ausführung.

Das treibende Moment der vorzuführenden Handlung konnte

nur die Liebe sein; aber nicht jene Liebe, deren tragische Gewalt, deren verzehrende Glut der Dichter in Romeo und Julia dargestellt hatte. Solches hätte sich für ein heiteres Fest schlecht geschickt und wäre von der Braut leicht als ein böses Omen gedeutet worden. Also eine Liebesgeschichte, aber eine heitere; und da Shakespeare in Romeo und Julia nicht blos die traurigen Geschicke eines jungen Paares dargestellt, sondern darin geradezu seine Tragödie von der Liebe gedichtet, so lag der Gedanke nah, nun auch die Komödie von der Liebe zu schaffen.

Mannigfaltig sind die Bedingungen, unter denen diese Leidenschaft einen komischen Eindruck hervorzurufen vermag; doch sind nicht alle darauf beruhenden Motive jeder Zeit und jedem Dichter recht. Ein Motiv z. B., welches Molière mit groszer Vorliebe, mit unerreichter Virtuosität in der Frauenschule behandelt, der verliebte eifersüchtige Greis, ist bei Shakespeare eigentlich gar nicht vertreten. Im Gegensatz zu seiner sonstigen Art vermeidet der englische Dichter auf diesem Gebiete durchaus solche Situationen, die aus dem Komischen leicht in's Tragische umschlagen können, so gern er auch tief tragische Situationen durch komische symbolisirt. Sehr beliebt sind ihm dagegen solche Motive, welche auf einer falschen Richtung dieser Leidenschaft oder auf der Schwäche und Haltlosigkeit derselben beruhen. Komisch wirkt auf den kaltblütigen Zuschauer die Liebe, die ihre Glut an einen unwürdigen Gegenstand verschwendet und so das Wort bestätigt:

Dem schlecht'sten Ding an Art und an Gehalt
Leiht Liebe dennoch Ansehn und Gestalt;

komisch wirkt es, wenn der feurige Liebhaber Berge versetzen zu können glaubt und doch über den ersten besten Maulwurfshaufen nicht hinwegkann, wenn die Neigung, die auf ihre Ewigkeit und Unwandelbarkeit pocht, gar bald in Rauch verfliegt oder sich auf einen andern Gegenstand richtet:

Wie Buben oft im Scherze lügen, so
Ist auch Cupido falscher Schwüre froh.

Solche Liebe erscheint als eine Wallung des Bluts, ein Spiel der Einbildungskraft. Sie entwickelt sich in der Jugend wie das Veilchen im Frühling,

Frühzeitig, nicht beständig — süsz, nicht dauernd,
Nur Duft und Labsal eines Augenblicks.

Diese phantastische Seite der Liebe hatte Shakespeare schon in frühern Dichtungen gelegentlich dargestellt. In Romeo und Julia erscheint sie beiläufig als Folie zur Haupthandlung in der Neigung,

welche Romeo am Anfang des Stücks für Rosalinde fühlt. Jetzt aber galt es, dieses Moment geradezu in den Mittelpunkt zu rücken, es nicht in der Unterordnung unter andere Zwecke, nicht mit Beziehung auf sehr individuell geartete Personen und Verhältnisse, sondern möglichst in seiner Reinheit und Allgemeinheit darzustellen. Der Gedanke, etwas Symbolik, ja Allegorie in die Darstellung zu verweben, ergab sich da fast von selbst.

Das stimmte nun vortrefflich zu den Anforderungen, welche die Veranlassung des Dramas an sich schon an die Art der Ausführung stellte. In den höfischen und aristokratischen Kreisen war damals diejenige Gattung des Dramas besonders beliebt, welche man die Maske nennt. Die Maske streift an die Oper und das Ballet, strebt nach äuszerem Glanz und Prunk, liebt es, mythologische oder doch phantastische Gestalten, griechisch-römische Götter, Satyrn, Faunen und dergl. vorzuführen, und wimmelt in der Regel von allegorischen Anspielungen auf Mitglieder des Hofes und ihre gegenseitigen Beziehungen. — Eine Maske im eigentlichen Sinne zu schreiben, d. h. eine fremde Götterwelt zur eigentlichen Trägerin der Handlung zu machen und die Handlung selbst in eine dürre Allegorie aufgehen zu lassen, — daran hat Shakespeare wohl keinen Augenblick gedacht. Jedoch — seinem Publicum nicht blos Ohren-, sondern auch Augenweide zu verschaffen, Gelegenheit zu geben zu anmuthiger und glänzender Costümirung, etwas Musik und Tanz einzufügen, im Ganzen aber für möglichst viel Abwechslung zu sorgen und somit auch übernatürliche Wesen auftreten zu lassen, — das lag mit in seiner Aufgabe und eignete sich auch gar wohl zu dem Zweck, den eigentlichen Kern seiner Dichtung zu ergänzen, auszuschmücken, zu verdeutlichen und, wenn nöthig, auch zu symbolisiren.

Sofern war etwas wie eine allgemeine Idee vorhanden. Nun aber der Stoff, der Plan? —

In einem bedeutenden Kopf pflegt Alles im rechten Augenblick sich zusammenzufinden. Shakespeare erinnerte sich einer romantischen Geschichte, welche er in den 'Canterbury Erzählungen' des Geoffrey Chaucer gelesen hatte und welche dieser einer Epopöe des Boccaccio, der 'Teseide', verdankte.

Der Herzog Theseus von Athen kehrt aus dem Amazonenkrieg siegreich heim. Die Königin Hippolyta begleitet ihn als sein ihm neuvermähltes Weib, und in ihrem Gefolge befindet sich ihre schöne Schwester Emilia. Doch ehe der Zug noch das eigentliche Stadtgebiet Athens betreten hat, läszt Theseus von einer Schaar trauernder

Frauen, — den Wittwen der vor Theben gefallenen Helden — sich bewegen, mit seinem Heere Kehrt zu machen und auf Theben zu marschiren. König Kreon wird getödtet, und sein Heer besiegt. Zwei junge Thebaner aus königlichem Blut, Palamon und Arcita, fallen dabei in des Siegers Hände. Theseus läszt sie nach Athen führen, wo sie in ewiger Gefangenschaft schmachten sollen. — Von dem Fenster ihres Gefängnisses aus erblickt zuerst Palamon, und gleich darauf Arcita, die liebliche Emilia, welche an einem schönen Maimorgen im Schloszgarten sich ergeht, — und beide trifft die Liebe mit urplötzlicher Gewalt. Die Vettern und Busenfreunde sind jetzt Nebenbuhler geworden und bittere Feinde. — Arcita wird nach einiger Zeit durch Vermittlung des ihm und Theseus befreundeten Pirithous entlassen, jedoch bei Todesstrafe aus athenischem Gebiet verbannt. Jahre lang bringt er so unter den grausamsten Herzensqualen zu, bis das Leiden sein Aussehen so verwandelt hat, dasz er vor Erkennung sicher nach Athen zurückkehren zu können glaubt. Unter dem Namen Filostrato nimmt er in Theseus Palast Dienst — zuerst in niederer Stellung, dann immer höher steigend und zuletzt zum ersten Pagen des Herzogs befördert, dessen ganze Gunst er sich erwirbt. Jetzt kann er Emilia täglich sehen, während er zugleich sich der Freiheit erfreut. — Endlich gelingt es aber auch Palamon, seinem Kerker zu entrinnen. In einem Wald in der Nähe von Athen hält er sich verborgen. Dort trifft er zufällig mit Arcita zusammen, der dahin gekommen war, nach altenglischer Sitte den Mai zu feiern, und dessen Liebesmonolog er belauscht hat. Er fordert ihn zum Kampfe heraus, der auf den folgenden Tag angesetzt wird und auch wirklich stattfindet. Während die Nebenbuhler zwei wilden Ebern gleich auf einander loshauen und schon beide aus schweren Wunden bluten, werden sie von Theseus, Hippolyta und Emilia überrascht, welche, den groszen Hirsch zu jagen, in den Wald gezogen waren. Theseus thut dem Kampfe Einhalt, erfährt die Ursache desselben und verurtheilt die beiden Vettern zum Tod. Da legen die Frauen sich in's Mittel und flehen um Gnade für die Unglücklichen, deren einziges Verbrechen ihre Liebe ist. Theseus läszt sich erweichen und schenkt ihnen Leben und Freiheit. Um aber dem Streit ein Ende zu machen, fordert er die beiden Nebenbuhler auf, über's Jahr mit je hundert Kriegern in Athen zu erscheinen und vor ihm und allem Volk in den Schranken um Emiliens Hand zu kämpfen. Der Tag des Turniers bricht heran, der Kampf beginnt. Arcita besiegt seinen Nebenbuhler und glaubt sich auf dem Gipfel des Glücks; — da trifft ihn durch die Ungunst der

Götter ein Unfall, der seinen Tod herbeiführt. Sterbend bittet Arcita die Geliebte, seinem Freund ihre Hand zu schenken. Nachdem die Leichenfeier begangen, das Trauerjahr verflossen ist, findet Palamon endlich das ersehnte Glück.

Wieviel von dem hier Vorgefundenen konnte Shakespeare für seinen Zweck verwerthen? Zunächst Theseus und Hippolyta als Vertreter einer sagenhaften, halb klassischen, halb romantischen Zeit; ein Wald in der Nähe von Athen, wo der Mai gefeiert, wo gejagt wird, wo man sich versteckt und sich begegnet; beiläufig auch ein Name für Theseus' *Master of the Revels* (Philostrate)[1]. Ort und Zeit der Handlung waren so gefunden, und Theseus und Hippolyta konnten in dem Drama eine ähnliche Rolle spielen wie in der Erzählung. Noch mehr: als glänzende Gestalten, nicht die Hauptpersonen der Handlung, aber durch Befehl und Vermittlung in sie eingreifend, eigneten sie sich wohl dazu, das edle Brautpaar, welches gefeiert werden sollte, auf der Bühne abbildlich darzustellen. Sie dürfen daher noch nicht vermählt sein; sie sehen dem Tag, der sie verbinden soll, entgegen — sehnsuchtsvoll, jedoch ruhig im Gefühl des nahenden Glücks, und bilden so einen Contrast zu den Gestalten der Haupthandlung.

Aber diese Haupthandlung selbst — gab Chaucer dem Dramatiker nicht auch zu ihrer Gestaltung eine Anregung, seinen Gedanken eine bestimmte Richtung? Enthielt nicht jene Erzählung eine Darstellung der räthselhaften Gewalt der Liebe und hatte sie nicht an sich schon einen komischen Beigeschmack, selbst wenn man von dem Tone gutmüthiger Schalkheit absehen wollte, in dem der alte Dichter sie vortrug? — Eine Leidenschaft, welche zwei Freunde plötzlich beim Anblick eines jungen Mädchens ergreift um ihr ganzes ferneres Geschick zu bestimmen, ohne dasz sie auch nur ein Wort mit dem Gegenstand ihrer Verehrung gewechselt haben. Jahrelanges Schmachten, bitterer Hasz zwischen zwei Busenfreunden, — und das Alles um ein Wesen, dem sie beide gleichgültig sind das den Einen kaum, den Andern gar nicht kennt, von ihrer Liebe nichts weisz?

Hier stehen wir an einem Punkt, wo Shakespeare's Anschauung von der des Mittelalters in auffälliger Weise sich trennt. Im Mittelalter pflegte man auch die unglückliche, die unerwiderte Liebe in Liedern und Romanen zu feiern. In den Augen Shakespeare's, wenig-

---

[1]) Chaucer verdankte seinerseits den Namen Filostrato dem Titel einer anderen boccazischen Dichtung, der Epopöe von Troilus und Cressida.

stens des Dramatikers, ist die Liebe, welche keine Erwiderung findet, nicht viel mehr als eine Einbildung oder eine Krankheit. Wie man in seinen Dramen vergeblich nach einer idealisirenden Darstellung zweideutiger Verhältnisse suchen wird, ebensowenig wird man darin eine Verherrlichung der Sentimentalität finden. Es ist dies beiläufig ein neues Beweismoment für die Ansicht, dasz Shakespeare's Sonette in der That Selbstbekenntnisse enthalten, dasz sie Aeuszerungen sind, wodurch der Dichter sich von eigenem Krankheitsstoff befreite.

Die Erzählung von Palamon und Arcita war für Shakespeare zu komisch als dasz sie tragisch auf ihn hätte wirken können, zugleich aber zu ernst für eine Komödie. Wie sie war, konnte er sie daher nicht verwenden. — Zwei Männer lieben dieselbe Frau; wie läszt sich da eine befriedigende Lösung finden? — da rief der Dichter, ähnlich wie sein Puck, als er zwei Athener und eine Athenerin im Walde schlafend findet:

Dreie nur? — Fehlt eins noch hier,
Zwei von jeder Art macht vier.

Er schuf zwei Liebespaare, und nun war nicht nur die Möglichkeit eines heitern Abschlusses, es war auch die Gelegenheit zu reiferer Verwicklung und zu einer Darstellung der Flatterhaftigkeit der Liebe gegeben. Aus Palamon und Arcita machte er Lysander und Demetrius, deren Namen, besonders der letztere, an die von Palamon's und Arcita's wichtigsten Mitstreitern im Turnier anklingen (Lycurg und Emetrius); statt der *einen* Emilia aber schuf er Helena und Hermia. — Die Charaktere der beiden Männer wurden nur wenig von ihm individualisirt, weniger als ihre Urbilder bei Chaucer es waren. An ihnen sollte der Wankelmuth der Liebe dargestellt werden; je weniger sie sich daher von einander unterscheiden, desto besser. Anders die beiden Frauen. Sie sind nicht kalt und gleichgültig wie Emilia: beide lieben und bleiben ihrer Liebe treu. Als *Gegenstände wechselnder Zuneigung* aber dürfen sie sich nicht gleichen, — wenigstens *nicht bis zur Verwechslung*. Daher steht der hochgewachsenen, sanftmüthigen, schwärmerischen Helena die kleine, hitzige Hermia gegenüber, die schon in der Schule recht böse sein konnte und vor der Helena, wenn es von Worten zu Thaten kommt, den Kürzeren zieht. Auf diese Frauen hat Shakespeare nun das Motiv übertragen, das bei Chaucer sich an die beiden Männergestalten knüpft: das Motiv der durch Eifersucht gestörten Freundschaft. An Lysander und Demetrius aber wollte der Dichter die *Irrungen der Liebe* darstellen, indem er das Süjet, das seinem

frühsten Lustspiel zu Grunde liegt und ihm den Namen gegeben hat (Komödie der Irrungen), aus der Welt der äuszern Erscheinung in die Welt der Einbildungskraft und des Herzens übertrug.

Hier trat nun der berühmte Schäferroman des Jorge de Montemayor, La Diana, die Erzählung Chaucer's ergänzend ein. In der Geschichte von Felismena, der Shakespeare die Proteus-Julia-Intrigue in den Zwei Veronesern verdankte, fand er eine Episode, die er für seinen Sommernachtstraum vortrefflich verwerthen konnte.

'Syreno liebt die verheirathete Diana, die ihn als Mädchen auch geliebt, jetzt aber seine Neigung verschmäht. Sylvano, der erst die Sylvagia liebte, hat sie verlassen um auch der Diana zu folgen, worauf Sylvagia sich von ihm abwendet und dem Alvanio zuneigt.'[1]) Syreno, Sylvano und Sylvagia suchen sich nun bei der weisen Felicia Rath. Da Diana verheirathet ist, kann unmöglich Allen geholfen werden. Das Einzige, was die weise Felicia thun kann, ist dasz sie die einander entfremdeten Sylvano und Sylvagia wieder zusammenführt und Syreno seine Liebe vergessen macht. Das bewirkt sie bei diesem wie bei jenen durch einen Zaubertrank.

Man setze Syreno gleich Lysander, Sylvano gleich Demetrius, Diana gleich Hermia, Sylvagia gleich Helena, lasse aber die beiden Frauen ihrer ersten Liebe treu bleiben, streiche also den Gemahl der Diana-Hermia und den Alvanio, lasse dagegen die Männer beide und zwar jeden zweimal den Gegenstand ihrer Neigung wechseln, — und die Intrigue hat im Wesentlichen die Gestalt, die sie von Shakespeare erhielt.

Beim Anfang des Dramas lieben Lysander und Demetrius beide Hermia, sie den Lysander; während ihr Vater sie für Demetrius bestimmt hat und Theseus sie ihrem Vater gehorchen heiszt. Den Demetrius verfolgt mit ihrer Liebe Helena. Auch er hat sie einst geliebt; aber ein unerklärlicher Zauber fesselt ihn jetzt an Hermia, und wie diese ihn mit rauher Härte abweist, so verschmäht er seine frühere Geliebte.

In dem Walde, wohin Lysander und Hermia geflohen sind, in der Absicht sich auszerhalb Athens trauen zu lassen, wo Demetrius sie verfolgt und Helena diesen wie ein Hündchen, das sich nicht abweisen läszt, begleitet, — da ändert sich über Nacht die Situation. Demetrius erglüht wieder für seine Jugendliebe, aber auch Lysander ist jetzt kalt geworden für die Reize Hermia's und hat

---

[1]) Jahrbuch XI, 231. — Im englischen Text lauten die Namen Syrenus, us,Sylvan Selvagia.

nur für Helena's Schönheit Auge und Herz. Ihre leidenschaftlichen Betheuerungen weisz der neue Gegenstand ihrer Anbetung nur als Hohn zu deuten, und während Hermia trostlos ist über die Verwandlung, die mit Lysander vorgegangen, und der Freundin, die ihn berückt zu haben scheint, bittere Vorwürfe macht, glaubt diese, Hermia nehme Theil an der Verschwörung, deren Zweck es sei, sie mit Spott zu überschütten. Die Situation entwickelt sich zur ergötzlichsten Komik, indem in der Hitze der Leidenschaft die Jugendfreundinnen jede ihre Individualität vor uns entfalten.

Helena.

Hast du denn keine Scheu noch Mädchensitte,
Nicht eine Spur von Scheu? Und zwingst du so
Zu harten Reden meine sanften Lippen?
Du Marionette, pfui! Du Puppe, du!

Hermia.

Wie? Puppe? — Ha, nun wird ihr Spiel mir klar.
Sie hat ihn unsern Wuchs vergleichen lassen —
Ich merke schon — auf ihre Höh' getrotzt.
Mit ihrer Figur, mit ihrer langen Figur
Hat sie sich seiner, seht mir doch! bemeistert.
Und stehst du nun so grosz bei ihm in Gunst,
Weil ich so klein, weil ich so zwerghaft bin?
Wie klein bin ich, du bunter Maienpfahl?
Wie klein bin ich? Nicht gar so klein, dasz nicht
Dir meine Nägel an die Augen reichten.

Helena.

Ihr Herrn, ich bitt' euch, wenn ihr schon mich höhnt,
Beschirmt mich doch vor ihr. Nie war ich böse,
Bin keineswegs geschickt zur Zänkerin;
Ich bin so feig, wie irgend nur ein Mädchen.
Verwehrt ihr, mich zu schlagen; denket nicht,
Weil sie ein wenig kleiner ist als ich,
Ich nähm' es mit ihr auf.

Hermia.

Schon wieder kleiner?

Wie aber ward diese plötzliche Umwandlung in den Herzen der beiden Männer bewirkt? — Wie anders als durch Zauber, der ja auch an Syreno, Sylvano und Sylvagia sich mächtig erwies? Im Walde bei Athen treiben neckische Wesen ihr Spiel — mögen es Elfen sein. Schon in Romeo und Julia läszt Shakespeare von der Elfenkönigin Mab erzählen, die trotz ihres keltischen Namens eine

echt germanische, eine echt englisch-volksthümliche Gestalt ist. 'Mit einem Spann von Sonnenstäubchen' läszt der Dichter sie dort 'den Schlafenden quer auf der Nase hinfahren', sie

befährt das Hirn
Verliebter, und sie träumen dann von Liebe;
Des Schranzen Knie, der schnell von Reverenzen,
Des Anwalts Finger, der von Sporteln gleich,
Der Schönen Lippen, die von Küssen träumen.

Elfen also sollen im Walde bei Athen hausen, in der linden Sommernacht ihre anmuthigen Reigentänze aufführen und die schlafende Natur beleben. Eine Königin der Elfen kannte die germanische wie die keltische Sage. Von ihren nächtlichen Tänzen weisz die Frau von Bath in Chaucer's Canterbury-Geschichten zu erzählen. Aber auch ein König des Feenreichs war den Engländern bekannt und vertraut geworden, seit der französische Roman von Hüon von Bordeaux in's Englische übersetzt war. König Oberon — auch er kann, obwohl seit lange in Frankreich ansässig, einen deutschen Heimathschein aufzeigen, denn in Auberon steckt wie in unserm Alberich der Alp oder Elb, niederdeutsch: Elf — König Oberon war in der englischen Literatur schon vielfach verherrlicht, vielleicht sogar schon in einem Drama von Robert Greene auf die Bühne gebracht worden. Romanische Feen und deutsche Elfen, der Feenkönig und die Elfenkönigin, waren in England schon beide heimisch geworden, als Shakespeare sie für immer zusammenführte, der Elfenkönigin, die von nun an Titania heiszen soll, Oberon zum Gemahl gab und dem luftigen Elfenreich in äuszerst zarten, aber doch bestimmten Zügen, Gränzen und klar gestaltete Formen gab.

Zu den Elfen und Feen hat er nun noch eine andere, ihnen ursprünglich fremde Gestalt in enge Beziehung gesetzt: seinen Puck, dessen Name soviel wie Butzemann, d. h. Hausgeist, Kobold bedeutet, und der bereits in der englischen Volkssage unter dem Namen *Robin Goodfellow* — zu deutsch: Ruprecht Gutgesell — zu den Eigenschaften des Hausgeistes auch die des Waldgeistes angenommen hatte. Er ist

jener schlaue Poltergeist,
Der auf dem Dorf die Dirnen zu erhaschen,
Zu necken pflegt; den Milchtopf zu benaschen;
Durch den der Brau miszräth; und mit Verdrusz
Die Hausfrau athemlos sich buttern musz;
Der oft bei Nacht den Wandrer irreleitet,
Dann schadenfroh mit Lachen ihn begleitet.

Doch wer ihn freundlich grüszt, ihm Liebes thut,
Dem hilft er gern und dem gelingt es gut.

Puck wird bei Shakespeare der vertraute Diener Oberon's. bildet den Vermittler zwischen Elfen und Menschen. Sein Werk es, wenn der Zauber, der nur Demetrius ergreifen sollte, vor schon den Lysander ergreift. Er ist es, der — anstatt, der Absi Oberon's gemäsz, die Verwirrung zwischen den beiden Liebespaar zu lösen — zuerst aus Unbedacht, dann aus Uebermuth die V wirrung steigert.

Das Zaubermittel, dessen er sich dazu bedient, möge uns Ober selber darstellen:

Mein guter Puck, komm her! Weiszt du noch wohl, &c.

An die Stelle des Zaubertranks, wodurch alte Sagen und sch der alte Mythus die elementare, in den Säften des menschlich Organismus sich offenbarende Gewalt der Liebe symbolisiren, h Shakespeare das zartere Bild einer Blume gesetzt, deren Saft, a die Wimpern eines Schlafenden geträufelt, das Auge und dadurc die Phantasie und das Herz des Menschen bezaubert; und der popu läre Name dieser — lateinisch *Viola tricolor* getauften — Blume *Love-in-idleness* drückt den Charakter der so entstehenden Liebe, da Element, in dem sie recht zur Entwickelung gelangt, vorzüglich au

Ganz überflüssig dürfte es sein, noch besonders aufmerksa zu machen auf die Fülle poetischer Kraft, die den Dramatiker hie zur Mythenschöpfung befähigte, oder auf die liebliche Gestaltun des Mythus, wodurch Farbe und Eigenschaft jener Blume gedeut werden, oder auf den tiefen Sinn, der darin liegt, dasz das Ung gefähr, welches Amor's Geschosz auf die Blume lenkte, auch d Wirkung der Blume leitet, deren Kraft das zuerst erblickte Bi in der Phantasie zu einem Idol verklärt.

Dagegen wird man an dieser Stelle vielleicht von mir e näheres Eingehen auf die historische Bedeutung dieser Allegorie e warten; denn es wird wenigen unbekannt sein, dasz einige Gelehr in dem von Shakespeare erfundenen Mythus directe Anspielunge auf bekannte Vorgänge im Leben hervorragender Persönlichkeit seiner Zeit gesucht und gefunden haben. Leider musz ich es m heute versagen, solcher Erwartung zu entsprechen. Zwar bin i durchaus überzeugt, dasz die soeben vorgelesene Stelle eine hist rische Deutung zuläszt, ja ich zweifle nicht daran, dasz die Au führung der lieblichen Fabel in manchen Punkten nur durch d Rücksicht auf ihren historischen Gehalt bestimmt worden ist; auc *daran zweifle* ich nicht, dasz die wesentlichsten Beziehungen d

Dichtung zur Wahrheit in dieser Erzählung dem ausgewählten Kreis, für den der Sommernachtstraum zunächst geschrieben wurde, bei der Aufführung sofort verständlich gewesen sein werden und dasz dieser Umstand den Eindruck der herrlichen Dichtung beträchtlich erhöht haben wird. Viel weiter aber als diese allgemeine Einsicht reicht mein historisches Verständnisz der Stelle nicht; die bisherigen Deutungen derselben lassen mich in mancher Hinsicht unbefriedigt, und nur dasz die schöne Vestalin im Westen, die königliche Priesterin und die Königin Elisabeth eine und dieselbe Person sind, scheint mir auszer Frage zu stehen. So wird man es mir hoffentlich zu Gute halten, wenn ich unter dem Drang der Zeit auf diesen dunkeln Gegenstand nicht weiter eingehe.

Die Blume, deren Geschichte uns mitgetheilt worden ist, dient nun aber nicht blos dazu, die Verhältnisse der beiden sterblichen Liebespaare in eine neue Phase zu bringen; auch Oberon bedient sich ihrer um sich an Titania zu rächen, um seine Absicht bei ihr zu erreichen. Auch im Elfenreich nämlich herrscht Leidenschaft und Hader. Elfen pflegen Kinder zu stehlen und sich um Kinder zu zanken. Und so zürnt Oberon auch Titania, weil sie ihm einen Knaben entwendet hat, den er sich zum Pagen ausersehen. Trotz seiner Bitten und Drohungen weigert sie sich, das Kind herauszugeben. Der Streit zwischen Elfenkönig und -königin hat die ganze Natur in Aufruhr und Verwirrung gebracht, und die Sterblichen leiden schwer unter seinen Folgen. Mittelst jener Blume nun gedenkt Oberon Titania zu zwingen, ihm seinen Willen zu thun. Sie soll sich in das erste beste Ungeheuer vergaffen, und der Zauber erst von ihr genommen werden, nachdem sie das Kind zurückgegeben.

An diesem Punkt treten eine Reihe neuer Gestalten aus dem Dunkel hervor. Zu den Elfen und aristokratischen Liebhabern gesellen sich als drittes Element die biedern athenischen Handwerker, ein mit carikirender Idealistik entworfenes Abbild ihrer englischen Collegen, wenn diese im Schweisze ihres Angesichts eins ihrer alten Mirakelspiele aufführten, welche von den Fortschritten der Zeit unberührt geblieben waren. Neben die Poesie der Natur und die Poesie der Liebe stellt sich die Poesie als von Menschen geübte Kunst und zwar in der höchsten Form des Dramas. Aber warum tritt das Schauspiel hier in so elementarer, nein in so kindisch einfältiger Gestalt auf? Soll uns etwa die Geringfügigkeit menschlichen Könnens im Vergleich mit der Meisterschaft der Urkünstlerin Natur, die Schwerfälligkeit jeder menschlichen Kunstäuszerung im Vergleich mit der Beweglichkeit der menschlichen Gefühle zum Be-

wusztsein gebracht werden? Doch ich will von den mannigfaltigen Ideen und Ahnungen, die in des Dichters Geist auftauchen mochten oder die den Lesern seiner Dichtung durch den Kopf ziehen, nicht gerade solche hervorheben, auf die jeder lieber von selbst kommt.

Auf etwas Anderes aber möchte ich noch aufmerksam machen. Theseus und Hippolyta, sahen wir, vertreten das Brautpaar, dem zu Ehren der Sommernachtstraum aufgeführt wird. Auch an ihrer Hochzeit soll daher eine Aufführung stattfinden, und von den Handwerkern wird sie veranstaltet. In den Leistungen dieser Tölpel soll mithin doch wohl jenen vornehmen, akademischen Herren, welche die ungelehrte dramatische Kunst verachteten, welche von dem Fortschritt der Volksbühne keine Ahnung hatten, das Zerrbild dessen vorgeführt werden, was in ihrer Meinung diese Kunst war. Habe ich nicht Recht, Spenser? — scheint Shakespeare dem Dichter der Musenthränen zuzurufen — das sind wir Barbaren, wie wir leiben und leben? —

Köstliche Figuren sind es, diese Squenz, Flaut, Schnautz, Schlucker und wie sie alle heiszen mögen, diese Männer

hart von Faust,
Die nie den Geist zur Arbeit noch geübt
Und nun ihr widerspänstiges Gedächtnisz
Mit diesem Stück auf Theseus Fest geplagt.

Bei ihrer behaglichen Beschränktheit diese Gewissenhaftigkeit! Wie fürchterlich ernst nehmen sie es mit dem Leben und mit der Liebe — sogar im Schauspiel, das sie darstellen wollen.

Im Walde bei Athen treffen sie zusammen, um in der schönen Sommernacht bei Mondschein ihre Generalprobe zu halten. So sind denn alle Elemente der heiterbunten Schöpfung auf einen engen Raum zusammengedrängt und laden zur Vergleichung ein. Die Phantasie, welche im Elfenreich verkörpert erscheint, welche die Liebesverhältnisse auf Erden verwirrt, reicht in den Handwerkern grade aus, um ihrem Minimum von Verstand die Herrschaft streitig zu machen. Nur in Einem von ihnen erweist sie sich mächtiger, und dieser ist in Folge dessen der gröszte Narr von Allen. Zettel, der selbstzufriedene Zettel, das Factotum der Handwerkerbühne, wie Shakespeare das Factotum des Blackfriars-Theaters war, Zettel, der den Pyramus vortrefflich spielen wird, obgleich er eigentlich lieber den Tyrannen als den Liebhaber macht, der zu Pyramus gern noch die Thisbe und womöglich auch den Löwen gespielt hätte. Dieser fällt nun dem neckischen Puck in die Hände, der ihm einen *Eselskopf* anzaubert. So erblickt ihn die Elfenkönigin, als sie aus

ihrem Schlummer erwacht, und verliebt sich in das langohrige Ungethüm.

Hier erreicht die Komödie ihren Höhepunkt. Die übermüthige Laune des Dichters hat sich genug gethan, und mit Befriedigung, zugleich aber mit Theilnahme, ja mit Wehmuth blickt er auf die sechs Wesen, die da im Walde schlafen, Opfer der Liebeseinbildung, zugleich Geschöpfe der kühnsten und tiefsinnigsten Phantasie, welche nach dem Punkt hindeutet, wo Göttliches und Menschliches, das Ideal und die gröbste Wirklichkeit sich berühren, wo der Genius von dem Staube niedergezogen wird, wo, 'tief erniedrigt', 'Alcid des Lebens schwere Bahn' geht —

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet...

Doch es wird Zeit, den Zauber zu lösen, den Knäuel zu entwirren. Lysander's Auge wird mit dem Saft eines andern Wunderkrauts benetzt, und beim Erwachen wird Hermia ihm wieder schön erscheinen wie zuvor. Auch von Titania wird der Bann genommen, nachdem sie sich in Oberon's Willen gefügt hat, und als sie aufwacht, wendet sie sich schaudernd weg von dem noch schnarchenden Ungethüm. Freude ist jetzt im Reich der Natur wie im Reich der Liebe.

Die Elfen verschwinden beim Tagesanbruch. Muntere Jagdhörner erschallen und wecken die Liebespaare. Theseus und Hippolyta treten auf. Bald stellt sich heraus, dasz Alles sich zu allseitiger Zufriedenheit geordnet hat. Die beiden Paare begleiten Theseus und Hippolyta zur Stadt, um mit ihnen eine dreifache Hochzeit zu feiern. Zuletzt erwacht Zettel. Auch seine Ohren haben ihre ursprüngliche — immer noch respectable — Länge wieder erhalten, und, voll von der Rolle, die er vor seinem Erwachen gespielt, voll von der Rolle, die er als Pyramus zu spielen hat, eilt er der Stadt zu.

Hiermit schlieszt der vierte Akt, und hiermit eigentlich auch die Komödie, soweit sie an und für sich etwas gelten will. Der fünfte Akt führt uns gleichsam hinter die Coulissen, weist uns auf die Gelegenheit hin, der das Ganze seine Entstehung verdankt.

Wir sehen die Handwerker ihr Trauerspiel aufführen. Auf dem Feste in der Komödie spielen sie dieselbe Rolle, die Shakespeare und seine Truppe auf dem Fest der Wirklichkeit spielen, und daher ist es kaum zufällig, wenn der Stoff ihres Schauspiels, den Shakespeare seinem Ovid wie seinem Chaucer entnehmen konnte, nichts anderes ist als eine klassische Romeo- und Julia-Sage:

Ein kurz langweil'ger Akt vom jungen Pyramus,
Und Thisbe, seinem Lieb. Spaszhafte Tragödie.

Und dasz Shakespeare die Thränen der Musen nicht vergessen hatte, zeigt das Festprogramm, das auszer Pyramus und Thisbe auch andere Stoffe zur Auswahl enthält, darunter:

Der Musen Neunzahl, trauernd um den Tod
Der jüngst im Bettelstand verstorbenen Gelahrtheit,[1])

wozu Theseus bemerkt:

Das ist 'ne strenge, beiszende Satire,
Die nicht zu einer Hochzeitsfeier paszt.

Die spaszhafte Tragödie ist zu Ende gespielt; Pyramus hat gerast, Thisbe gejammert, der Mond geschienen, der Löwe gebrüllt, und die heitern Zuschauer haben ihre Scherze und Witze dazu gegeben. Die Nacht bricht heran; die Paare ziehen sich zurück. Da schweben bei des Feuers mattem Flimmer die Elfen in's Haus herein. Von neuem ertönt ihre sanfte Musik, von neuem schlingen sie ihren Reigen; dann sprengen sie heiligen Thau der Wiese durch alle Gemächer, und Oberon segnet das Haus und seine Bewohner, die drei Liebespaare und ihre Nachkommen —:

Friede sei in diesem Schlosz,
Und sein Herr ein Glücksgenosz!

So treten alle Personen des Stücks aus den drei Sphären uns noch einmal vor die Augen und zeigen von der Bühne in den Zuschauerraum. Im Hintergrund der Bühne aber, mitten unter seinen Geschöpfen, mitten unter 'Irrsinnigen' und 'Verliebten' entdecken wir den 'Dichter', sehen wir Shakespeare im Frühsommer des Lebens, wie er des Schaffens froh in die schöne Welt blickt —:

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luftige Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.

Straszburg i. E., im Mai 1877.

---

[1]) *The thrice three Muses mourning for the death Of learning, late deceas'd in beggary.* In Betreff der Ausdrucksweise vgl. man *the thrice three learned Ladies, Faerie Queene* I, 10, 54 h.

Über die bei Shakespeare vorkommenden Wiederholungen.

Von

Wilhelm König.

Bei Ausübung aller Kunst überhaupt wie der einzelnen Künste wird es im Allgemeinen mit Recht als fehlerhaft bezeichnet, wenn der Künstler sich wiederholt. Die Natur ist auch in dieser Hinsicht das beste Vorbild. Unter den unendlich vielen Gestalten, welche sie schafft, ist wohl keine als eine genaue Wiederholung einer anderen zu erkennen, und wieder in den einzelnen Körpern wechseln die Formen, die Linien in einer fast wunderbaren Mannigfaltigkeit. Man sehe sich z. B. den Umrisz eines Baumes an, wie verschieden die Ausladungen der Äste und Zweige, der Blätter, wenn auch auf derselben Grundform basirend, sich gestalten, man betrachte die menschliche Gestalt, aus wie mannigfachen unendlichen Bogenlinien von immer wieder verschiedener Form dieselbe sich zum harmonischen Ganzen zusammensetzt. Der Mensch hat, fast im Gegensatz zur Natur, bei seinen Schöpfungen das unwillkürliche Streben nach gleichmässiger monotoner Gestaltung, welches immer mehr hervortreten wird, je befangener er an hergebrachten Vorbildern hängt, je weniger er die Erscheinungen mit künstlerischer Freiheit auffaszt und wiedergiebt. Andererseits wird der grosze und gewissenhafte Künstler selbst bei geringeren Gestaltungen sich unmittelbare Vorbilder in der Natur suchen. Der tüchtige Landschaftsmaler wird für den gewöhnlichsten Baum, den er in seiner Composition anbringt, sich lieber ein besonderes Vorbild wählen, als dasz er ohne ein solches die ihm noch so geläufigen Formen frei darstellt, und wie viel im Einzelnen gerade die in Darstellung der Formen des menschlichen Körpers sichersten Künstler nach lebenden Mo-

dellen gebildet haben, beweisen die von ihnen noch verbliebenen Studienblätter mit den Notizen ihrer Messungen u. dgl. Alles das geschieht und geschah, um Wahrheit in ihre Darstellungen zu bringen, um die Einheit bei der Mannigfaltigkeit, und Mannigfaltigkeit in der Einheit zu erringen, wie es das Ziel aller Kunst ist und worin sie sich mit der Natur in den besten Schöpfungen beider berührt.

Doch die Einheit ist eine der Mannigfaltigkeit gewissermaszen entgegengesetzte Eigenschaft, und das Streben nach einer jeden führt leicht zu entgegengesetzten Resultaten. Der Künstler wird auch in bewuszter Art, entgegen dem Streben nach Mannigfaltigkeit, sich bemühen, gewisse charakteristische Züge allen seinen Werken aufzuprägen, in denen er theils die eigene Individualität ausspricht, theils gewissen Grundsätzen Regeln und Ausdrucksformen, die er an andern sich zum Muster in hergebrachter Weise und aus Ueberzeugung genommen hat, huldigt und sie wiederholt. So entsteht das, was wir als Kunststil des Einzelnen und ganzer Schulen bezeichnen und was in seiner Ausartung zur Manier wird.

Es bedarf einer gewissen Kraft des Einzelnen, wenn er von den wiederkehrenden Formen des Hergebrachten sich losreiszen will, ebenso wenn er den ihm persönlich eigen gewordenen Stil verläugnen und die ihm einmal geläufigen oder auch nur einzeln angewandten Formen nicht wiederholen will, wenn sich die Gelegenheit zu deren Anwendung bietet.

Im Allgemeinen stehen sich Streben nach Einheit und Streben nach Mannigfaltigkeit, Festhalten am Vorhandenen und Suchen nach Neuem im künstlerischen Schaffen entgegen, jedes führt in einseitiger Verfolgung auf Abwege und nur in dem richtigen Gleichgewicht beider Strebungen können gedeihliche Kunstziele erreicht werden.

Der obige Satz, dasz Wiederholung im Allgemeinen ein Fehler ist, wird hiernach sehr viele Modifikationen erleiden. Sowie Wiederholungen einzelner Worte einerseits Fehler und zum Stammeln des Idioten werden, andererseits aber Schönheit und den gröszten Nachdruck verleihen können, so werden auch ganze Gestalten und dichterische Motive unter Umständen in Wiederholungen gegeben werden dürfen, wenn sie nur einem gewissen Zwecke dienen und dem Ganzen eines Kunstwerks sich harmonisch und wirkungsvoll einfügen.

Von den groszen Dichtern, bei denen sich Wiederholungen sowohl in fehlerhafter Art, wie in bewunderungswürdiger Weise ihren Kunstzwecke dienend, vorfinden, ist vornehmlich Shakespeare zu er-

wähnen. Wir bemerken aber auch andererseits in seinen Werken deutlich genug, wie er mit meisterhafter Kunst oder vermöge einer fast wunderbaren Naturgabe des Schaffens Wiederholungen zu vermeiden wuszte, was namentlich von der Bildung seiner Charaktere gilt, bei denen er sich nie und nur in beabsichtigter Art bei untergeordneten Personen wiederholt hat.

Im Allgemeinen lassen sich bei ihm Wiederholungen in dreierlei Art bemerken:

1) Wiederholungen desselben Motivs in anderen Werken,
2) Wiederholungen eines solchen in demselben Stücke,
3) Wiederholungen einzelner Gedanken und Ausdrucksweisen.

Die Wirkung oder Beeinträchtigung der Wirkung wird sich in jeder dieser drei Richtungen verschieden gestalten.

Bei Wiederholungen der ersten Kategorie wird der Werth des einzelnen Werkes durch sie am wenigsten beeinträchtigt sein, doch können wir dem Dichter um so weniger Erfindungsgabe beimessen, je mehr er sich in verschiedenen Dichtungen in Hauptmotiven wiederholt. Das Interesse für das eine Werk wird nothwendig in demselben Grade verlieren, in dem wir dessen Inhalt bereits aus einem anderen kennen gelernt haben.

Hauptsächlich sind es aber die Wiederholungen der zweiten Art, welche als Fehler zu vermeiden sind, und welche nur durch besondere Gründe sich rechtfertigen lassen, deren Prüfung also in ästhetischer Hinsicht am meisten interessiren wird.

Die dritte Art ist von den vorigen schwer zu trennen, und die Trennung ist auch nicht ganz logisch. Es wird nicht leicht die Grenze zu ziehen sein, um eine Rede, eine Situation, einen Ausspruch als Einzelheit aufzufassen, oder schon unter die ersten beiden Kategorien einzuordnen, und solche Wiederholungen gestatten ja überhaupt nach ihrem Vorkommen die Unterordnung unter die ersten beiden Arten. Indesz wird mit dem geringeren Umfang des Gegenstandes auch weit weniger Gewicht auf diesen Unterschied zu legen sein, der Werth der Dichtung selbst wird davon nicht so berührt, sie tragen aber dazu bei, die Anschauungsweise des Dichters zu charakterisiren.

Hiernach werden die Wiederholungen der zweiten Art am meisten zu einer eingehenden Erörterung sich eignen und die der dritten Art schon wegen ihrer Mannigfaltigkeit sich einer solchen am meisten entziehen, doch werden wir keine ganz ausschlieszen können und am besten die obige Reihenfolge innehalten.

Aus der bekannten Methode Shakespeare's, seine Dichtung auf vorhandene und dem Publikum geläufige Ereignisse zu basir ergiebt sich gewissermaszen von selbst, dasz er denselben St der ihm eben ein an sich werthloses oder auch werthvolles Geme gut war, auch bei anderen Schöpfungen wieder benutzte, wenn ihn brauchbar fand. Warum sollte er, wenn er das von Ande Dargestellte wiederholte, sich nicht auch selbst wiederholen? dieser Eigenthümlichkeit dürfte die Zahl, wenn wir diesen Beg überhaupt anwenden können, von solchen Wiederholungen n gering, der Umfang derselben noch sehr mäszig erscheinen, denn aus seinen Dichtungen unzweifelhaft nicht ein auf wen Momente beschränktes, sondern ein reiches und mannigfaltig äuszerst vielseitiges Bild des menschlichen Lebens uns entgegentr

Bekanntlich ist Shakespeare namentlich in der ersten Z seiner dichterischen Laufbahn von der italienischen Literatur a den seinem Auftreten vorangehenden Jahrzehnten erheblich bee fluszt worden, und dieser Einflusz zeigte sich namentlich in d Aufnahme des thatsächlichen Materials, welches die italienisch Novellisten und Dramatiker den Erzeugnissen ihrer Muse zu Grun legten und in unendlichen Variationen dem lese- und schaulustig Publikum interessant zu machen suchten. Die Hauptpersonen jenen Dichtungen sind nun sehr häufig Kinder, welche die Elte Eltern, welche die Kinder, meist in früher Jugend der letzter Geschwister und Liebende, welche sich gegenseitig, am häufigst durch Schiffbruch und Türkenraub verlieren und nach langer Z in der wunderbarsten Art wiederfinden, Mädchen, die in Man kleidern einem widerwärtigen Liebhaber entfliehen oder dem begi stigten nachreisen, deren Verkleidung neue Leidenschaften, Mi verständnisse und Verwechselungen aller Art herbeiführt, bis e lich aller Irrthum und alle Verwirrung in einem glücklichen Wied finden sich auflöst.

Aus diesen Vorbildern sind zunächst die vielfachen Verkl dungen von Frauen und Männern hervorgegangen, welche bei Sha speare in verschiedenen seiner Dramen vorkommen und das viellei am häufigsten wiederholte Motiv sind. Wir finden dasselbe in d beiden Veronesern, in Ende gut Alles gut, Cymbeline, im Kaufma von Venedig, Was Ihr wollt, Wie es Euch gefällt, zum Theil so doppelt und dreifach (wie im Kaufmann von Venedig) als wese liche Hebel der ganzen Handlung und Intrigue. In den ers drei Stücken werden in der Verkleidung die geliebten Männer a *gesucht und in* den andern dreien ist ebenfalls mehr oder wenig

ein abenteuerliches Umwerben oder ein Eingreifen in das Schicksal des Geliebten in der gedachten Maske das Hauptmotiv der Handlung, ganz wie in den italienischen Novellen. Dem Glauben an die Arglosigkeit oder Blindheit der geliebten Männer werden dabei oft die stärksten Zumuthungen gemacht, welche der Dichter dann mitunter in naiver Weise — vielleicht die beste Aushülfe, wo eben sonst nicht zu helfen war — selbst betont, z. B. im Kaufmann von Venedig (V):

Were you the doctor, and I knew you not?

Das pikante, aus der Verkleidung hergeleitete Motiv, welches ebenfalls bei den italienischen Novellisten häufig vorkommt, dasz das verkleidete Mädchen als vermeintlicher Mann die Leidenschaft eines andern erweckt, findet sich bei Shakespeare in den ziemlich gleichzeitigen Stücken: Was Ihr wollt (Viola und Olivia) und Wie es Euch gefällt (Rosalinde und Phöbe) allerdings ganz auf Grund der Quellen.

Die Trennung der Geschwister durch Schiffbruch und ihre Verwechselung in Folge der Aehnlichkeit und Verwickelung in Folge dessen, namentlich durch Einwirken und Einmischung der Frauen wird in der Comödie der Irrungen und Was Ihr wollt wiederholt. Die Trennung durch Schiffbruch war auch schon im Pericles das Hauptmotiv.

Das Wiederfinden der Frau nach langer Trennung ist im Pericles, in der Comödie der Irrungen und im Wintermärchen, in zum Theil sehr ähnlicher Weise behandelt, und in allen drei Stücken scheint es auf Seiten der Frau ungenügend motivirt, dasz sie so lange Zeit sich verborgen gehalten und dem Manne keine Nachricht von sich geben konnte oder wollte.

In mehreren Dramen Shakespeare's finden wir Scenen, welche das Verhältnisz zwischen Mann und Frau oder vielmehr die Behandlung eingetretener Miszverhältnisse zwischen ihnen behandeln und wovon einzelne auffallende Ähnlichkeiten ergeben. Es ist namentlich interessant und vielleicht ein Schritt, um der Anschauungsweise des Dichters näher zu treten, dasz dabei Gleichartiges aus denselben Zeitperioden des dichterischen Schaffens hervorgegangen ist. In den beiden — für uns zweifellos frühen — Stücken 'Der Widerspänstigen Zähmung' und der 'Comödie der Irrungen' wird die Frau, welche ihre Stellung überschreitet, in ihre natürlichen Schranken zurückgewiesen und darüber in ziemlich derselben Rede belehrt. In der Comödie der Irrungen beschränkt sich die Zurechtweisung allerdings auf die Rede, in der Zähmung ist sie auch Gegenstand der Handlung.

Im Gegensatz dazu oder vielmehr in der positiven Ausführung derselben Anschauungsweise hat der Dichter in einer viel späteren und noch in der allerletzten Zeit seines Schaffens, in Heinrich VIII. und im Wintermährchen, in Hermione und der Königin Katharina zwei Frauengestalten gezeichnet, welche bei aller weiblichen Würde die Unterwürfigkeit unter den Willen des Mannes in idealer Weise bei vielfacher Aehnlichkeit in der Situation und in einzelnen Zügen zum Ausdruck bringen. Zwischen jenem ersten Stück und dem Wintermährchen hat Shakespeare das eheliche Verhältnisz bei gröszeren und kleineren Störungen noch vielfach und in unendlichen Abtonungen behandelt. Von den gewaltigen Darstellungen der Eifersucht in Othello, dann in immer gelinderen Graden und Nuancen in Cymbeline, Antonius und Cleopatra, den lustigen Weibern von Windsor, im Sommernachtstraum bis zu der durch äuszere Ereignisse nur leise getrübten Gattenliebe von Portia und Brutus, Heinrich und Katharina Percy sind solche Störungen in den verschiedensten Modificationen gegeben. Die letzten beiden Ehepaare dürften am ähnlichsten dieselbe Situation wiederspiegeln, nur ist der Charakter der Portia entsprechend bedeutender gehalten.

Im Einzelnen findet sich dann eine Wiederholung der Situation bei der Königin Katharina in Heinrich VIII. und Mariana in Masz für Masz. Beide sind von den Männern, auf welche sie Anrechte hatten, verlassen, und beide werden zu Anfang der Scene vorgeführt, wie sie sich den Kummer durch Musik zu vertreiben suchen. (Masz für Masz IV, 1. Heinrich VIII., III, 1.) An beiden Stellen wird auch die Macht der Musik besonders erwähnt, und vielleicht ist auch das eine Reminiscenz an das andere Stück, wenn Katharina dabei sagt: *'but all hoods make not monks'* und dieser Ausspruch in Masz für Masz (V, 1) lateinisch von Lucio wiederholt wird; er findet sich aber auch in Was Ihr wollt I, 5, in welchem Drama er übrigens auch in der Handlung vielfach seinen Ausdruck findet.

Ein in der germanischen Literatur seltenes und der ganzen germanischen Anschauung widerstrebendes, wenngleich auch in deutschen Sagen vorkommendes (Simrock, Quellen des Shakespeare 2. Aufl. I, Seite 154), der italienischen Novellenliteratur dagegen geläufiges Motiv der Unterschiebung einer andern Person bei geschlechtlicher Vereinigung hat Shakespeare in bemerkenswerther Weise zweimal gebraucht. In Ende gut Alles gut hat er ganz nach der italienischen Novelle die verlassene Frau durch List an Stelle *einer andern,* deren Gunst der Mann suchte, die Umarmung des

selben genieszen lassen und ist darauf die Lösung der ganzen dramatischen Verwickelung basirt. Dieses Motiv der Unterschiebung ist in dem offenbar späteren Drama Masz für Masz wiederholt. Die Quelle des letzteren, eine Novelle des Cinthio und eine demselben nachgebildete Erzählung und Schauspiel von Whetstone, lässt Epitia, die vom Statthalter verfolgte Jungfrau, seiner Nachstellung zum Opfer fallen. Hier ist Shakespeare von seiner Quelle, der er sonst fast Schritt für Schritt in seinem Drama gefolgt ist, wesentlich abgewichen. Zu der erhabenen Gestalt seiner Isabella paszte ihm dieses an sich schon widerwärtige Motiv nicht, und er setzte an dessen Stelle die Täuschung des Mannes und die durch einen frommen Betrug, wenn man es so nennen darf, verübte Unterschiebung eines andern Weibes, welche an den Mann Ansprüche hatte, in den Hauptzügen ganz ebenso, wie er es schon in Ende gut Alles gut dargestellt hatte. Mit wie groszer Kunst auch dies ganz verschiedene Motiv in dem sonst beibehaltenen Verlauf der Handlung eingefügt und verschmolzen ist, so ist es doch augenscheinlich nicht willkürliche Erfindung, wie es bei solcher Veränderung am nächsten liegen würde, sondern ein Zurückgehen auf ein von ihm schon einmal durchdachtes und dargestelltes Motiv, was der Dichter hier zur Anwendung gebracht hat.

Wenn wir auch derartige Wiederholungen im Gang der dramatischen Handlung sonst wenig auffinden dürften, so sind doch in der Hauptmotivirung und einzelnen Situationen dergleichen allenthalben nachzuweisen.

Ungleiche Brüder, von denen einer den andern um Reich und Erbe bringt, werden in verschiedenen Schattirungen im Hamlet, Sturm und Wie es Euch gefällt, in dem letztern Stück sogar doppelt vorgeführt, wobei Richard III. als historische Person noch auszer Betracht bleiben kann. Ferner sind ungleiche und mehr oder weniger feindliche Geschwister in König Lear (wieder doppelt), der Zähmung der Widerspänstigen und König Johann (die Faulconbridges), sowie in Viel Lärm um Nichts, in allen drei Stücken Bastardbrüder, vorgeführt. Dabei mag hervorgehoben werden, dasz Shakespeare nirgends oder wenigstens viel seltener ein brüderliches Verhältnisz in seiner Lichtseite vorführt; wir können hierher nur etwa die Söhne Cymbeline's und des Titus Andronicus rechnen. Ein zärtliches Verhältnisz zwischen Bruder und Schwester ist allerdings in Masz für Masz und Was Ihr wollt, noch lebendiger aber ein inniges Freundschaftsverhältnisz zwischen in gleicher Weise verwandten Mädchen in Wie es Euch gefällt (Celia und Rosalinde) und Viel Lärm um

Nichts (Hero und Beatrix), ziemlich gleichzeitigen Stücken dargestellt; noch häufiger findet sich die Freundschaft unter Männern bis zur idealsten Ausbildung im Kaufmann von Venedig, Hamlet, den beiden Veronesern und im Wintermärchen, in den letzten beiden Dramen allerdings mit einigen Störungen. Sollte es Zufall sein, dasz grade unter Brüdern häufiger ein feindliches Verhältnisz in den Werken des Dichters vorkommt? Bei dem Umstande, dasz Shakespeare mit seiner Familie und seinen zahlreichen Geschwistern in gutem Vernehmen und stetem Verkehr geblieben ist, dürfte dies fast auffallen. Andererseits ist es auch natürlich, dasz einen Dichter Verhältnisse, welche ihm geläufig sind als alltäglich weniger zur Darstellung reizen, als ungewöhnliche, wie denn auch Shakespeare grade zur Klarlegung und Darlegung von psychologischen Problemen eine unverkennbare Neigung hatte und sie gern in verschiedenen Schattirungen und Beziehungen wiedergab. Dadurch erklären sich so manche Wiederholungen, welche der Mannigfaltigkeit seiner Dichtung äuszerlich vielleicht Abbruch thun, aber dafür eine gewisse Vollständigkeit und Universalität gewisser Hauptmotive und Grundanschauungen gewähren. Eine Reihe anderer Wiederholungen sind dagegen wohl nur auf eine gewisse Vorliebe und ein Gefallen des Dichters an einzelnen Situationen zurückzuführen, z. B. die Gespräche über die Reisen der jungen Edelleute in den Veronesern und der Zähmung der Widerspänstigen und über den Werth des Reisens, während in späteren Stücken z. B. Wie es Euch gefällt mehr in satirischer Weise davon gesprochen wird. Dem Berufe des Dichters als Schauspieler und seinen vielfachen darin gemachten Erfahrungen und Beobachtungen verdanken wir die vielfach wiederholten theatralischen Darstellungen in seinen Dramen: in der Widerspänstigen Zähmung als Rahmen, im Sommernachtstraum, Verlorener Liebesmühe als selbständige Darstellungen mit denselben Unterbrechungen und ähnlichen Scherzen der Zuschauer, und dann im Hamlet das in die Handlung selbst als wirkendes Motiv eingefügte Schauspiel.

Maskenaufzüge und Maskenscherze wiederholen sich in Verlorener Liebesmühe, Viel Lärm um Nichts, den lustigen Weibern von Windsor und Heinrich VIII. In dem ersten und zweiten Stück sehen wir die Cavaliere in ähnlicher Art von den Damen verhöhnt und geneckt, wie denn auch in dieser Richtung das Verhältnisz von Benedikt und Beatrix die weitere Ausbildung der im ersten Stück enthaltenen Motive enthält. Bei dem ersten und letzten Stück ist auch die Art wie die Masken sich als fremde, weit hergekommene

einführen lassen, dieselbe, es mag dies aber wohl auf dem damals bei solchen Scherzen üblichen Ceremoniel beruht haben.

Ein weiteres, zu verschiedener Vergleichung anregendes Motiv, die Beschreibung verschiedener Freier und Werber hat Shakespeare mehrfach wiederholt. Zunächst hat die berühmte Beschreibung der Freier der Portia (Kaufmann von Venedig I, 2) schon in den beiden Veronesern eine Vorstudie im Gespräch zwischen Julia und Lucetta. Der Dialog wird an beiden Stellen sogar mit ziemlich denselben Worten eingeleitet, indem Julia sagt (I, 2):

Please you, repeat their names, I'll show my mind
According to my shallow simple skill —

Portia (I, 2):

I pray thee, overname them, and as thou namest them, I will describe them, and, according to my description, level at my affection — Seitenstücke zu beiden Dialogen sind die Scene in Troilus und Cressida, in welcher Pandarus und Cressida die verschiedenen trojanischen Helden Revue passiren lassen und mit ihren Bemerkungen begleiten, bis der begünstigte Troilus erscheint, und die ganz ähnliche Turnierscene im Pericles (II, 2), in welcher Simonides von seiner Tochter die um diese werbenden Ritter und deren Abzeichen sich beschreiben läszt und seine Bemerkungen dazu macht, bis Pericles auftritt.

Ein etwas breit getretener Scherz über eine gar nicht zur Handlung gehörige Person wiederholt sich in den Veronesern und in der Komödie der Irrungen, nämlich die scherzhafte Rede der Diener, in welcher die Eigenschaften und das Aussehen der Geliebten in sehr derber und geschmackloser, nicht einmal immer recht witziger Weise erörtert werden. Schon eine Vergleichung dieser Dialoge und die Beschaffenheit der in der Komödie der Irrungen ungleich gröberen Witze führt zu dem Resultat, den Veronesern eine spätere Zeit der Abfassung zuzuweisen als jener andern Komödie.

Ein weiteres Motiv, welches Shakespeare des Breiteren wiederholt, enthalten die Gerichtsscenen in Viel Lärmen um Nichts und Masz für Masz, wesentlich nur als Mittel für komische Effekte; in einiger Verwandtschaft damit steht im Lear die im Wahnsinn gegebene Vorstellung von dem Erscheinen seiner Töchter vor Gericht.

Im grössten Umfange aber dürften in den Werken Shakespeare's Wiederholungen im zweiten Theil Heinrich's IV. uns entgegentreten. Denn die thatsächlichen Motive des zweiten Stücks sind fast durchgängig dieselben wie die im ersten Theil behandelten und sogar in mehr abgeschwächter Darstellung gehalten, namentlich sind hier die

interessanteren und ansprechenderen Erscheinungen unter den Gegnern des Königs schon abgetreten, wie Percy, Glendower und Douglas. Das Schwanken und ungleiche Vorgehen unter den Aufständischen bringt auch hier ihr Unternehmen zu Falle, und das einzige entschieden Neue der Handlung ist die Gefangennehmung der Rebellen durch eine schlechte Kriegslist oder gemeinen Treubruch, was um so abstoszender wirkt, als derselbe in den Umständen oder dem Charakter der ausübenden Personen keine ausreichende Begründung findet und in keinem organischen Zusammenhange mit der sonstigen Handlung steht.

Das eigentliche dichterische Motiv beim zweiten Theil Heinrich's IV. war für Shakespeare die tiefere Begründung der Hauptcharaktere, des Königs und des Prinzen Heinrich, und in dieser Richtung hat er allerdings hier Scenen geschaffen, denen an Schönheit keine aus dem ersten Theil an die Seite zu stellen sein dürfte, so sehr auch sonst der zweite Theil gegen den ersten an Werth zurückstehen musz. Hierbei kommt andererseits die Anomalie vor, dasz Ereignisse, die in früheren Stücken vorkamen und in Bezug auf die Motive unbestimmt gehalten waren oder nur oberflächlich äuszere Erwähnung und Darstellung fanden, jetzt ausführlich wiederholt und in einer Art erörtert werden, dasz erst jetzt auf dieselben und die wirkenden. Ursachen ein volles und klares Licht geworfen wird.

Mit Heinrich IV. können wir, da er mit den anderen Historien gleichsam ein Ganzes bildet, füglich den Übergang zu der zweiten Kategorie von Wiederholungen, zu den in demselben Stück vorkommenden, machen. Dieselben äuszern sich theils durch Erzählung des bereits Dargestellten, theils durch wiederholte Vorführung derselben oder ähnlicher Motive und Situationen. Beispiele der ersten Art finden sich wiederholt und besonders auffallend in Romeo und Julia. Dort wird gleich im ersten Akt nach dem ersten auf der Bühne dargestellten Kampf der Verlauf desselben von Benvolio den Eltern Romeo's erzählt. Dies hatte keinerlei Werth und Interesse. es war allerdings natürlich, dasz sich die Montagues den Verlauf des Vorfalls berichten lieszen, doch hätte es hinter der Bühne geschehen und nur vorausgesetzt werden können. Dagegen läszt sich die zweite, noch ungleich längere Erzählung Benvolio's über den Zweikampf Tybalt's mit Mercutio und Romeo durch Gründe der Kunst vollkommen rechtfertigen. Dieser, in langem Zwischenraum wiederkehrende Zweikampf ist selbst eine Wiederholung desselben Motivs, aber mit verschiedenen Gegensätzen wirkungsvoll nüancirt und beim zweiten Fall ist das Interesse durch Betheiligung de

Hauptthelden und die anderen leitenden Motive wesentlich erhöht.[1]) Bei beiden Todesfällen wird der Wichtigkeit des Ereignisses gemäsz die Wirkung desselben auf die andern Personen, betheiligte und unbetheiligte, des weitern zur Darstellung gebracht. Es wäre falsch, hier durch einen Scenenwechsel oder Aktschlusz die Handlung abzubrechen; ein solcher Tod im Zweikampf ist so schnell hervorgebracht, dasz der Zuschauer kaum wüszte, was vorgegangen ist, wenn mit dem Ereignisz selbst abgebrochen würde, ohne dasz noch Reflexe davon auf die andern sich zeigten, wenn sie auch zur Fortführung der Handlung nichts beitrügen. Die Art, wie Shakespeare hier das Ende der beiden Zweikämpfe darstellt, kann geradezu meisterhaft genannt werden. Mercutio fällt nicht gleich hin, seine Worte deuten zuerst auf die Vergeltung, welche so folgenschwer dann von Romeo übernommen wird. Die Theilnahme der Umstehenden, ihre Angst wird dann gesteigert durch die Art, wie er von seiner Wunde spricht, da sie Hoffnung haben, dasz die Wunde nicht tödtlich ist. Darauf entwickelt sich Romeo's Leidenschaft der Rache im Kampf mit seiner Liebe und reizt ihn, seine Kraft zur Tödtung Tybalt's anzuspannen. Dann folgen die Zwischenreden der Bürger, die ihn zur Flucht drängen, die nach Tybalt, Mercutio's Mörder, fragen, und zuletzt tritt erst der Prinz auf und verlangt und erhält den Bericht Benvolio's über den Vorgang, der übrigens so kurz und lebhaft wie möglich gehalten ist und noch zur Erklärung desselben dient. Der Reflex der Erzählung auf die Umstehenden, auf die feindlichen Parteien, die Aufregung und Zurückhaltung der Leidenschaften, die sich dabei zeigt und in den folgenden Reden der Lady Capulet und des alten Montague für und gegen Romeo sich äuszert, gewährt ein lebhaftes Interesse, ein buntes und reiches Bild für den Zuschauer und volle Beschäftigung für die Darsteller. Da nun auch die Auffassung der Erzählung, welche zu dem Verbannungsurtheil gegen Romeo führt, von gröszter Wichtigkeit für den weiteren Verlauf der Handlung ist, so dürfte hier gegen die erwähnte Wiederholung und dagegen, dasz die Erzählung Benvolio's auf die Bühne gebracht ist, nicht das mindeste einzuwenden sein. Denn Wiederholungen sind ja nur deshalb zu vermeiden, weil sie den Zuschauer durch Darstellung eines schon Dagewesenen ermüden, und weil überhaupt die Darstellung auf das knappste Masz zurückzuführen ist, um in der für die Kräfte des Darstellers und Zuschauers angemessenen Zeit ein möglichst reiches Bild von collidirenden Kräften, von Verwickelung und Entwickelung

[1]) Vergl. Freytag, Technik des Dramas. 2. Aufl. S. 71.

zu geben. Hier wird aber weder Erwiderung hervorgerufen, noch unverhältniszmäszig viel Zeit für etwas Überflüssiges in Anspruch genommen. Die Scene ist eine der wichtigsten, der Angelpunkt der ganzen Handlung, und wenn sie zur vollen Darstellung gelangt und dabei vielseitiges Interesse gewährt, so ist es sicher nicht gerechtfertigt, sie abzukürzen, blos weil eine Abkürzung möglich ist. Der Dichter hat sie gewisz mit voller Überzeugung so gegeben und würde sie nicht gekürzt haben, wenn ihm auch vielleicht eine geschickte Art eingefallen wäre, wie er die Erzählung Benvolio's vermieden hätte. Der von Benedix gegen ihn erhobene Vorwurf, dasz er hierbei ungeschickt verfahren sei, fällt daher ganz zusammen.

Eine dritte Wiederholung der erwähnten Art ist die längere Erzählung des Lorenzo am Schlusz des ganzen Stücks, in welcher die Anwesenden über den Hergang der Sache aufgeklärt werden und wodurch die Versöhnung der Montagues und Capulets herbeigeführt und der Tragödie der versöhnende Abschlusz gegeben wird. Es läszt sich auch hier geltend machen, dasz zu diesem Abschlusse eine nicht füglich anders als durch Erzählung zu gebende Mittheilung des Geschehenen nothwendig ist, doch ist diese Erzählung viel zu lang, um dramatisch zu sein und um durch Darstellung der Reflexe und durch Charakteristik der Personen solche zu rechtfertigen. Selbst die Quellen sind hier in den Fehler der Wiederholung, welcher sonst in den alten italienischen Novellen in dieser Art sehr häufig ist, nicht verfallen, da es sowohl bei Luigi da Porto als auch bei Bandello nur heiszt (wenn Simrock, dem wir folgen, hier den Text genau wiedergegeben hat), dasz der Mönch den Hergang in der Kürze vor vielen Zeugen (bei Bandello dem Herzog ausführlich) wiederholte. Aber die Darstellung einer ausführlichen Erzählung ist eben länger als ein Bericht davon.

Hier dürfen wir also die Erzählung des Mönchs, wie jene erste, als eine fehlerhafte Wiederholung bezeichnen. Sie scheint uns charakteristisch für die erste Periode der Dichtung Shakespeare's, wo er der rhetorischen Ader mehr freien Lauf liesz, als sich mit den Grundsätzen dramatischer Dichtung, die er später immer tiefer erkannte und immer sicherer handhabte, vertrug. Man vergleiche mit jener Erzählung Lorenzo's die Auflösung des Conflicts in späteren Stücken, wo es sich auch darum handelte, die Personen der Handlung in ihrer Mehrheit von dem Zusammenhang und dem wahren Verlauf der Ereignisse in Kenntnisz zu setzen, z. B. in Cymbeline und Masz für Masz. Da wird auch wohl hier und da erzählt, wie z. B. von Jachimo der von ihm gespielte Betrug, doch wird in der Haupt-

sache die Entwickelung und Auflösung echt dramatisch durch eigentliche Handlung und in unmittelbarer Wechselwirkung von Bericht und Handlung gegeben, und die schönsten und gewaltigsten Wirkungen werden nach der ernsten, wie komischen Seite hin erzielt.

Ein interessantes Beispiel, wie die Erzählung vermieden ist, wo sie erwartet wird, giebt der Schlusz des Hamlet. Die eigentliche Katastrophe ist vorüber, aber mit dem Auftreten des Fortinbras tritt der versöhnende Abschlusz der Tragödie ein, und hier würde eine Aufklärung für die hinzutretenden Personen natürlich sein. Diese Aufklärung wird aber nur versprochen, nicht gegeben, und dabei in würdiger und befriedigender Weise die Thatsache des neuen Regiments festgestellt, in versöhnenden Worten auf den gefallenen Helden des Stücks hingewiesen und das Resultat der Handlung nicht in Wiederholung der Thatsachen, wie in Romeo und Julia, sondern in ethischen Bemerkungen und Rückblicken gegeben.

In andern Stücken finden wir dann noch öfters — und es wird sich ja bei wichtigen Ereignissen gar nicht vermeiden lassen — Erzählungen und Berichte von Handlungen und Ereignissen, welche wir schon auf der Bühne haben abspielen sehen, sie sind aber darin mit einer Kürze behandelt, wie sie fast unnatürlich für die Situation sein würde, jedoch ist eine solche eher zu billigen, als die glatte Wiederholung des schon Dargestellten. Ein wenn auch unbedeutendes Beispiel aus König Johann kann hier gewissermaszen als mustergültig bezeichnet werden. Im Eingang macht Chatillon als Gesandter Frankreichs die Ansprüche Arthurs geltend und exponirt dabei in prägnanter Kürze die politische Situation. Zu Anfang des zweiten Akts kehrt er zurück und hätte nun genauen Bericht von der Sendung zu erstatten und müszte hier als Gesandter die Wiederholung des schon Geschehenen geben. Er sagt darüber aber nur folgendes:

England, impatient of your just demands,
Hath put himself in arms.

Mit der Dringlichkeit der Situation wird also die für den Gesandten dem Souverain gegenüber nicht passende Kürze gerechtfertigt und zugleich das darauf folgende Auftreten des englischen Lords vorbereitet. Bei der Beschreibung des letzteren ist der Dichter wieder mehr der poetischen Inspiration gefolgt, als der Rücksicht auf dramatische Regel, doch hat auch hier eine solche schwungvolle Beschreibung der Heeresmassen die Rechtfertigung, dasz damit der Darstellung derselben, welche die damalige wie die heutige Bühne kaum geben kann, einigermaszen nachgeholfen und dieselbe ersetzt wird.

Da wir jene Gesandtenscene erwähnten, mag gleich bemerkt werden, dasz uns Shakespeare drei dergleichen, durch die ein Krieg eingeleitet wurde, vorführt, auszer der obigen noch im Anfang von König Heinrich V. und im dritten Acte von Cymbeline. Bemerkenswerth ist dabei besonders, dasz die letzte und die erste Szene mit derselben Frage eingeleitet werden:

Now say, Chatillon, what would France with us?

in Cymbeline:

Now, say, what would Augustus Cæsar with us?

bis auf die Namen Wort für Wort gleich, nur am Schlusz mit verschiedener, durch den Namen bedingter Accentuation und Versendung. Andere Beispiele von Wiederholungen in demselben Stücke gewähren die vielbesprochene Einführung einer Doppelhandlung, deren, da dieselbe schon so vielfach erörtert worden ist, hier nur Erwähnung gethan werden soll. Dem Princip nach läszt sich nichts gegen eine solche einwenden, die Doppelhandlung musz nur so gehalten werden, dasz sie nicht zu sehr mit einander übereinstimmt, dasz gewisse Modificationen vorkommen, so dasz in der einen nicht ganz dasselbe wie in der andern dargestellt wird, sondern dasz nur derselbe Grundgedanke, dasselbe Hauptmotiv in reicherem Detail, in interessanter Abwechslung zum Ausdruck kommt. Bei Shakespeare finden wir auch fast nur in dieser Art die Doppelhandlung eingeführt. Von sonstigen Wiederholungen derselben Situationen und Nüancen in demselben Stücke ist ein besonders auffallendes Beispiel die dreimalige Kästchenwahl im Kaufmann von Venedig. Die beiden ersten Wahlen von Marocco und Aragon hätten füglich wegbleiben oder erzählt werden können, zumal diese Personen auf den Gang der Handlung gar keinen weiteren Einflusz haben. Freytag bezeichnet sie (Technik des Dramas 2. Aufl. S. 73) als einen Übelstand und meint, dasz sich Shakespeare die rhetorischen Feinheiten, die er in diese Scenen gelegt, mit Rücksicht auf den Geschmack, den sein dauerhafteres Publikum daran fand, erlauben durfte. Gewisz ist, dasz Shakespeare diese Scenen mit einer gewissen Vorliebe und seiner poetischen Intuition folgend behandelt hat und dadurch zu deren Ausbildung geführt worden ist, zumal seine Quellen hier immer nur eine wählende Person aufführen und gar kein specielles Vorbild darboten, während der andere Theil der Fabel des Stückes, der Handel mit Shylock, in der Novelle des Pecorone ein viel ausführlicheres und genauer benutztes Vorbild gewährte. Wir unsererseits sehen den Grund der ausführlichern Behandlung des Motivs weniger in rhetorischen als gedanklichen Intentionen und haben an

einer andern Stelle darzustellen gesucht, wie der Dichter in den Freiern das Scheinwesen schon vom ersten Dialog der Portia an in einer gewissen Steigerung zum Ausdruck bringen wollte.[1]) Die Steigerung ist in echt künstlerischer Art zur Ausführung gekommen, und die Scenen sind dem damaligen Theater gemäsz angemessen vertheilt und zwischen die andern, den Shylockfall betreffenden eingeschoben, so dasz das wechselsweise Vorschreiten der Doppelhandlung gleichmäszig bewirkt wird. Auf der modernen Bühne ist eine derartige Scenenführung nicht ausführbar, und demgemäsz hat auch Öchelhäuser die sämmtlichen auf die Kästchenwahl bezüglichen Scenen bis zum Auftreten Bassanio's in Belmont in Eine Scene zusammengezogen. Aber auf den Fortgang der Handlung haben die übrigen Freier keinen Einflusz, und es kann somit ihre Einfügung unter die Kategorie völlig unnöthiger Wiederholungen gerechnet werden. Das ganze Motiv der Kästchenwahl ist auch an sich ein höchst undramatisches, da hierbei von einem Kampf und Austrag sich entgegenstehender Interessen nicht die Rede sein kann. Der Dichter hat ihm seinen Werth erst dadurch gegeben, dasz er einen tiefen Gedankeninhalt hineingelegt, ihn poetisch umkleidet, ja mit einer gewissen Pracht ausgestattet und mit künstlerischer Steigerung zum Ausdruck gebracht hat. Er hat freilich dabei alles gethan, um die Spannung im Zuschauer bei den verschiedenen Wahlen zu erhalten, da wir wissen, was von dem Ausgang derselben abhängt. Das ganze Motiv und Stück steht auf dem Boden des Wunderbaren, und Wunderbares hat auch der Dichter dabei geleistet. Wir mögen genieszen, was er uns dabei gegeben, wir mögen für die dramatische Kunst manches daraus lernen, was die Steigerung des Effekts betrifft, auch die Darstellung, wenn wir einmal das Motiv als ein gegebenes voraussetzen, bewundern, aber wir werden so manches und gerade auch die Wahl des Hauptmotivs als den dramatischen Grundsätzen widerstrebend und nicht nachzuahmen bezeichnen müssen.

In der Scenenführung und im Dialog stoszen uns sodann mehrfache Wiederholungen im zweiten Akt von König Johann auf. Der ganze Akt spielt vor den Mauern von Angers und hat für den Fortgang der Handlung eigentlich nur die Bedeutung und das Resultat, dasz die beiden mit ihren Heeren sich feindlich gegenüberstehenden Könige von Frankreich und England Frieden schlieszen und dasz durch diesen und die mit herbeigeführte Heirath des Dauphin mit Blanca die Hoffnungen Arthur's und seiner Mutter auf den Thron

---

[1]) König, *Shakespeare als Dichter*, pp. 101 fg.

Englands vereitelt werden. Es ist also im Ganzen schon viel Aufwand der Darstellung für ein viel einfacher zu erzielendes Resultat gemacht worden, und der Frieden hätte durch jede beliebige Person vorgeschlagen und dann angenommen werden können, wodurch die ganzen Kämpfe und Verhandlungen um Angers, welche auch für Charakteristik oder sonst wenig praktischen Werth haben, erspart gewesen wären. Aber auch im Einzelnen enthält diese Darstellung bis zum Friedensschlusz mehrfache Wiederholungen, welche wenig oder keine Rechtfertigung haben und als dramatischer Fehler bezeichnet werden können.

Nachdem schon zu Anfang des Aktes, in welchem blos das französische Heer mit seinen Führern auftritt, davon die Rede ist dasz jetzt von ihnen Angers belagert und bezwungen werden soll wird nach dem Erscheinen des englischen Königs und Heeres, und nachdem beide Parteien sich tüchtig die Wahrheit gesagt und ihre Sache mit Worten verfochten haben — dies hat dramatisch höchsten den Werth einer Exposition, nicht den eines herbeigeführten Conflicts — Angers wieder von beiden Parteien bedroht und zur Übergabe aufgefordert. Dabei überbieten sich die beiden Könige in zw längeren schwungvollen, aber auch schwülstigen Reden in Versuche der Überredung und in Drohungen, werden aber von den Bürge von Angers hartnäckig darauf verwiesen, dasz man ihnen erst b weisen solle, wer die bessern Ansprüche auf den englischen Thr habe, erst dann würden sie ihm die Thore öffnen. In Folge dess schicken sich beide Heere zur Schlacht an, und nach einigem G tümmel tritt wieder von jeder Partei ein Herold auf und forde in längerer Rede die Bürger zur Übergabe auf, indem er sein Partei den Sieg zuschreibt. Die Bürger antworten wieder ablehnen indem sie versichern, recht gut gesehen zu haben, dasz der Kam keiner Partei zum Sieg verholfen habe. Darauf treten wieder d Könige auf, höhnen sich und suchen sich gegenseitig einzuschüchter indem sich jeder den Vortheil zuschreibt, und jeder fordert wied die Bürger auf, für ihn Partei zu ergreifen. Die Bürger berufen si abermals ablehnend auf die Ungewiszheit, wen sie als König anz sehen hätten, und nun erst reiszt den beiden Prätendenten die G duld und auf die Aufforderung des Bastards vereinigen sie sich, u erst die widerspänstige Stadt und dann sich selbst zu bekriege Nun erst bekommen es die Bürger mit der Angst und machen d Vorschlag der erwähnten Heirath und des Friedens, der dann a ceptirt wird. Es kann davon abgesehen werden, wie sehr hier d *Verlauf der Sache* in militärischer wie diplomatischer Hinsicht, n

mentlich wenn wir den Maszstab der Gegenwart anlegen, verstoszen mag, aber mögen wir hierin dem Dichter auch die vollste Freiheit einräumen, so werden wir doch diese dreimalige Aufforderung an die Bürger und die Ablehnung derselben, alles mit groszem Wortaufwand und ohne eine künstlerische Steigerung, als einen Übelstand und Fehler bezeichnen müssen.

Die Veranlassung dazu scheint dem Dichter auch hier seine Quelle, das alte Stück *King John* gegeben zu haben, welches nach der allgemeinen Annahme nicht von ihm herrührt, mit dem seinigen jedoch immerhin so sehr übereinstimmt, dasz das Shakespeare'sche Stück beinahe nur auf den Werth einer Überarbeitung herabgesetzt wird.

Das alte Stück hat auch in diesen Scenen ziemlich denselben Gang wie Shakespeare's König Johann. Auch dort tritt zuerst der französische König mit Gefolge auf, Angers belagernd, dann Chatillon, von der Gesandtschaft zurückkehrend und ihm auf dem Fusze folgend König Johann mit seinem Heere. Dann folgt auch hier die Erörterung der beiderseitigen Ansprüche und das Gezänk der Mütter der beiden Prätendenten. Dabei ist bemerkenswerth, dasz in dem alten *King John* der Kampf um Angers insofern motivirter erscheint, als König Johann (allerdings im Widerspruch mit dem Eingang des Stücks, welcher das Motiv des Kriegs im Allgemeinen eben so wie bei Shakespeare enthält) sich verwahrt, etwas gegen Frankreich und dessen Recht zu unternehmen, sondern nur sein Recht auf Angers geltend machen will. Bei Shakespeare sagt König Johann nur im Allgemeinen, dasz er Frieden mit Frankreich dann haben will, wenn es ihm sein Eigenthum gewährt. Darin zeigt sich also mehr Harmonie mit dem vorigen, doch die Situation vor Angers weniger motivirt, und dieser ist ein unverhältniszmäszig breiter Raum gewährt.

Im alten *King John* folgt dann auch die Aufforderung zur Übergabe an die Bürger durch die beiden Könige und dieselbe Antwort der Bürger, alles in Prosa, wie auch dann nach der Schlacht die Aufforderung durch die Herolde. Zwischen beide ist das Auftreten des Bastards mit dem Haupte Österreichs (dort Lymoges genannt) und sein Monolog eingeschoben, welchen Shakespeare erst im dritten Akt bringt. Die zweite Aufforderung und Antwort der Bürger ist ganz kurz, während Shakespeare sie in Versen und ganz in dem schwungvollen Ton gehalten hat, den er so häufig bei dem Bericht und der Erwähnung von Schlachten &c. anschlägt. Bemerkenswerth ist, dasz die Bürger auf die Aufforderung der Herolde, welche sich keineswegs auf *den Sieg ihrer* Heere berufen, antworten:

Herald, go tell the two victorious princes, that we, the poor inhabitants of Angiers, require a parley of their majesties.
Die Bezeichnung *victorious*, welche eine feine Ironie enthielte, wenn sie auf die Shakespeare'schen Reden, in denen beide Theile sich den Sieg zuschreiben, gebraucht wäre, verliert also hier jede Bedeutung. Jene Aufforderung der Bürger sieht fast so aus, als wenn sie nun die später folgenden Friedensvorschläge machen wollten, hätte wenigstens den Bearbeiter leicht dazu führen können. Es ist aber scheinbar ein Nothbehelf, um das Auftreten der beiden Parteien zu vermitteln. Ein solcher bedurfte aber hier, wie das Auftreten der Heere einmal gehandhabt ist, keiner besonderen Motivirung und Shakespeare läszt auch hierauf ohne weiteres beide Theile auftreten. Die Aufforderung der Bürger hat auch deshalb keinen Sinn, weil sie den beiden Monarchen zunächst gar keine Vorschläge machen, sondern stumm bleiben und erst wieder die Prätendenten sich um den Sieg streiten lassen und dann auf nochmalige Aufforderung blosz die alte Weigerung wiederholen.

Bei dem Gespräch der Könige berufen sich beide darauf, dasz die Bürger ja von ihren Thürmen gesehen hätten, wie ein jeder nach seiner Behauptung gesiegt habe. Shakespeare läszt die Könige ihren Sieg auch einander vorhalten, aber nicht in dieser Form, nicht den Bürgern gegenüber, an welche bei ihm die Könige die Aufforderung nur kurz wiederholen. Viel natürlicher läszt er vielmehr die Bürger selbst in der Antwort auf die Herolde sich darauf berufen, dasz sie nur gesehen hätten, wie unentschieden der Kampf gewesen sei.

Im alten *King John* erscheint es ferner inconsequent, dasz die Bürger — allerdings auf die hier kürzer gehaltene Aufforderung des Bastards an die Könige, die Stadt gemeinschaftlich zu bekämpfen, über deren Erfolg noch nicht einmal etwas geäuszert wird — nur mit dem Vorschlag zum Frieden und der erwähnten Heirath herausrücken, auf Grund eines ihnen gegebenen Auftrags und offenbar nach vorheriger Überlegung. Damit stimmt eben die vorherige Weigerung nicht.

Bei Shakespeare kommt der Vorschlag der Bürger in sofern weit natürlicher heraus, als sie ihn erst thun, da sie in die Enge getrieben sind und wie auf Grund unmittelbarer Inspiration, indem sie die Betheiligten vor sich sehen. Jede Art der Darstellung hat ihre Vorzüge, Shakespeare ist naiver, aber consequenter, bei ihm sind zwar die Wiederholungen noch mehr hervortretend, als im alten Stück, aber der Ton der ganzen Scene ist ungleich harmonischer, mehr aus einem Gusse und unvergleichlich mehr poetisch und schwung-

voll. Die nicht geordnete Vermischung verschiedener Motive im alten König Johann könnte fast auf die Vermuthung führen, dasz dem Verfasser verschiedene andere Quellen vorlagen, die er nicht gehörig verarbeitet hat, und wenn nicht anderes dagegen spräche, und man blos die Existenz dieser beiden Dramen über König Johann voraussetzte, so könnte man auf die Vermuthung kommen in dem alten Stück eine ungeschickte Bearbeitung des Shakespeare'schen König Johann vor sich zu haben.

Im wesentlichen aber ergiebt eine Vergleichung als Endresultat, dasz Shakespeare auch hier in den Fehler verfallen ist, dasz er zu sehr an dem vorhandenen Material festgehalten hat. Dieses hat er in seiner Weise verschönert, und es ist dann bei der poetischen Ausgestaltung der Fehler, den wir hier hervorgehoben haben, Wiederholung desselben Motivs, noch mehr hervorgetreten, als selbst das dürftige Original erkennen liesz.

Heben wir nun aus einem viel späteren, einem der vollendetsten Werke Shakespeare's ein interessantes Beispiel von Wiederholung desselben Motivs hervor. Ein solches geben im Othello die Dialoge zwischen Roderigo und Jago, welche fast nur den Jnhalt haben, dasz dem Roderigo Hoffnungen auf Desdemona von Jago gemacht und seine Einwendungen und Vorwürfe zurückgewiesen werden. Freytag[1]) bezeichnet sie als prächtige Variationen desselben Themas zur Verstärkung der Wirkung. Als solche erscheinen sie indesz doch etwas zu zahlreich, da nicht weniger als fünf solche Scenen vorkommen, wobei die kurze Begegnung vor dem Anfall auf Roderigo (V, 1), da sie blos die Ausführung des vorher Besprochenen enthält, nicht einmal gerechnet ist.

Eine so häufige Wiederholung darf uns veranlassen, der Sache etwas näher zu treten und dürfte um so mehr zu einer genaueren Prüfung anregen, als Othello offenbar eines der reichsten, ausgearbeitetsten und in der Handlung einheitlichsten Stücke des Dichters ist. Dabei werden sich die meisten dieser Scenen als nicht nothwendig für die Handlung ergeben, ja der ganze Roderigo ist eine für die Handlung füglich entbehrliche Person und daher auch in der Quelle des Dramas, einer Novelle des Cinthio, nicht enthalten. Die erste beginnt gleich mit Vorwürfen desselben gegen Jago, da er sich als Vertrauter vernachlässigt fühlt. Jago's feindliche Gesinnung gegen Othello wird exponirt, ebenso die Geldverhältnisse zwischen Jago und Roderigo. Desdemona steht noch im Hinter-

---

[1]) Technik *des Dramas*. 2. Aufl. S. 72.

grunde, aber um in seiner Beziehung zu ihr den Mohr zu ärgern, wird Brabantio aus seiner Nachtruhe aufgeschreckt, die einzige unmittelbare Folge dieser Scene, welche aber dann zu der Offenbarung der Verbindung des Mohren mit Desdemona führt.

In der zweiten Scene wird von Jago die Liebe Desdemona's, und dasz sie nicht Bestand halten könnte, von seinem cynischen Standpunkte aus erörtert und werden dem Roderigo auf Grund dessen Hoffnungen auf sie gemacht. Hier ist also das auch sehr nebenbei behandelte Resultat für die Handlung nur, dasz Roderigo veranlaszt wird, mit nach Cypern zu gehen. Dabei ist dasselbe noch in sofern unklar gehalten, als er in Verkleidung, mit falschem Bart, mitgehen soll, offenbar um Othello nicht aufzufallen, da er sonst wahrscheinlich in Cypern nichts zu suchen hat. Später tritt er dann unter dem übrigen Gefolge auf, ohne dasz der Umstand weiter betont wird.

In der dritten Scene wird dem Roderigo vom Jago vorgespiegelt, dasz Desdemona den Cassio liebt und jener dadurch angestachelt, den Cassio in der Trunkenheit zu reizen, was ihn denn um seine Stelle bringt.

Die vierte Scene (Schlusz des zweiten Akts) enthält blos eine Vertröstung des Roderigo auf die Zukunft, allerdings in entsprechender Kürze, ohne praktische Folge.

In der fünften Scene, welche wie die vorige mit Klagen des Roderigo beginnt, wird das Komplott geschmiedet, dem Cassio aufzulauern und ihn aus dem Wege zu schaffen. Durch dessen Miszglücken wird dann der Betrug Jago's enthüllt und die Katastrophe herbeigeführt, aber auch unabhängig davon werden durch Emilia dem Mohren die Augen geöffnet.

Man ersieht hieraus, dasz eine Scene (die vierte) gar keinen Einflusz auf die Handlung hat, und die erste und zweite nur äuszerlich mit derselben verbunden sind, indem kein Erfolg aus der Scene hervorgeht, der nicht ebenso gut anders hätte vermittelt werden können, also die Mitwirkung Roderigo's nicht nothwendig erforderte. Dieser greift überhaupt in die Handlung erst mit der dritten und fünften der angeführten Scenen dadurch ein, dasz er Cassio in der Trunkenheit reizt und dasz er den miszglückten Mordanfall auf ihn macht. Beides hätte füglich durch andere, gleichgültige Nebenpersonen bewirkt werden können. Wir sind daher immer zu der Frage berechtigt, wie kommt der Dichter dazu, der an sich *uninteressanten* Erscheinung des Roderigo einen so breiten Raum zu

gewähren und ihm Scenen zu widmen, die zum Fortgang der Handlung mehr oder weniger unnöthig waren.

Die Veranlassung zur Schöpfung des Roderigo war zunächst wohl die, dass hier und da und zwar bei den erwähnten Gelegenheiten ein geeignetes Werkzeug für die Pläne des Jago vorzuführen war, und dieses muszte nothwendig ein Mensch ohne Charakter und Sittlichkeit sein, der sich leiten liesz. Shakespeare hat dann, seiner dichterischen Methode gemäsz, die ganze Erscheinung dieser Person zu einem Gegenstück des Hauptthelden gemacht. Die Täuschung des Roderigo bis zum Mordversuch gegen Cassio entspricht demgemäsz ganz der Täuschung des Othello, die zur wirklichen Tödtung der Desdemona führt.

Sehen wir uns nun noch die Dialoge der Beiden, abgesehen von dem thatsächlichen Inhalt, näher an, betrachten wir die derbere und häufiger in das Komische fallende Ausdrucksweise, die eingestreuten rohen, manchmal ingrimmigen Scherze Jago's und die äuszere Form der Prosa, in welcher der Dialog meist gehalten ist, so wird es immer klarer, dasz diese Roderigo-Scenen die komische Nebenhandlung bilden sollen, welche mehr oder weniger in allen Dramen Shakespeare's enthalten ist und welche hier nur mit der Haupthandlung in eine möglichst nahe Verbindung gebracht ist, wie dies Shakespeare in seinen späteren Stücken, namentlich in den Tragödien, immer mehr gethan hat. Zwar kommt noch ein besonderer Clown in A. III. bei der Musik, welche der Desdemona von Cassio gebracht wird, vor, aber Roderigo ist der eigentliche Clown des Stückes, wenn man darunter im weitern Sinne den Träger des Scherzes versteht, und er ist auch in der Folio als *'a gull'd gentleman'* bezeichnet, was die Bedeutung von *'dupe, fool'* hat. Die Scenen mit Roderigo hatten also den Zweck, als Zwischenspiele zwischen den tief-ernsten und leidenschaftlichen Scenen dem Bedürfniss des Publicums und der Gewohnheit, abwechselnd auch eine mehr heitere Unterhaltung zu haben, Rechnung zu tragen. Ohne diese Rücksicht würden die Scenen gewiss kürzer gehalten und mehr oder weniger ganz vom Dichter unterlassen worden sein. Hierin also hat hauptsächlich die Wiederholung desselben Hauptmotivs in den Roderigo-Scenen vom Standpunkt des Dichters, weniger von dem der heutigen Bühne aus, ihre Rechtfertigung. Auch hier, wie in anderen Stücken mit Doppelhandlung, wie in Heinrich IV., I. Thl., Masz für Masz, sind diese Scenen hauptsächlich zu Anfang des Stückes eingelegt, werden bei der Entwicklung der gewaltigen Leidenschaft

im dritten Akt ganz zurückgedrängt, und gegen den Schluss kürzer gehalten und mehr mit der Handlung verbunden.

In ähnlicher Art ist in Cymbeline Cloten der eigentliche Clown des Stücks, was vielleicht schon der Name andeutet. Auch er ist viel fester in die Haupthandlung gezogen, als sonst die Clowns bei Shakespeare. Die Scenen, wo er vorkommt, sind fast ganz in Prosa und nach dem oben Gesagten in etwa demselben Verhältnisz in die Haupthandlung verstreut, wie im Othello. Weitere Vergleichungen mit anderen Dramen würden immer deutlicher den Zusammenhang der Roderigo-Scenen mit dem Princip und der Methode der komischen Nebenhandlung ergeben, es würde uns aber hier, wo wir nur vom Gesichtspunkt der Wiederholungen den Gegenstand erörtert haben, zu weit abführen. Dagegen macht sich in Beziehung auf Wiederholungen dieser Gesichtspunkt einigermassen wieder bei einem andern Drama geltend, welches eigentlich gar keine komische Nebenhandlung hat, bei Macbeth. Hier ist es z. B. von Freytag als ein Miszglücken bezeichnet worden, dasz die Hexenscenen wiederholt werden, ohne dasz eine Verstärkung der Wirkung erzielt worden, indem das Gespenstige des Motivs der breitern Ausführung bei der Wiederholung widerstanden habe.[1]) So richtig dies an sich auch ist, so läszt sich doch dagegen geltend machen, dasz in der letzten Hexenscene ein reicherer Kreis von verschiedenen Erscheinungen eingeführt und die Phantasie auch mit Rücksicht auf Fortführung der Handlung nach mehreren Richtungen hin beschäftigt wird. Im Ganzen aber lassen sich die Hexenscenen als solche bezeichnen, die ganz auszerhalb der Handlung stehen und namentlich die erste und zweite Scene konnten füglich in Eine zusammengezogen oder mit der zweiten gleich begonnen werden, wenn man es geltend macht, dasz damit gleich wie bei der ersten Scene des Hamlet die eigenthümlich düstre Stimmung der ganzen Dichtung von vornherein zur Geltung gebracht werden sollte. Es scheint also auch hier, dasz es Absicht des Dichters war, durch eine Nebenhandlung, eine Darstellung auf ganz anderer Grundlage, diejenige Abwechselung in die dramatische Entwickelung zu bringen, welche er als ein Bedürfnisz des Publicums einmal voraussetzte. Hier ist nun anstatt des komischen Elementes das Gespenstige, Geisterhafte ganz der Natur der Dichtung gemäsz hereingezogen worden, aber, ebenfalls dem Gegenstand angemessen, davon ein nur sehr sparsamer Gebrauch gemacht worden. Es werden daher die Hexen

---

[1]) *Technik* des Dramas S. 72.

ur in drei Scenen eingeführt, wovon die erste ganz kurz und überüssig ist, und die beiden andern in demselben Verhältnisz an Länge ınehmen und immer enger mit der Handlung verknüpft sind. In tzterer Beziehung macht sich also hier dasselbe, in der ersteren ıs entgegengesetzte Princip geltend, wie in Othello und anderen ;amen mit komischer Nebenhandlung, auch wieder ganz dem Gegenınd entsprechend, denn die Hexen konnten nicht, wie Clowns, in müthlicher, breiter Unterhaltung eingeführt werden. Uebrigens Macbeth nicht ganz ohne komisches Element geblieben, dasselbe :d wenigstens von dem Pförtner (A. II, Sc. 3) eingeführt, doch :h seine Scherze schlagen harmonisch den Ton des Schreckenslen an. Auch in Heinrich VIII., einem Drama, welches ebenfalls e komische Nebenhandlung fast ganz entbehrt, wird das komische ›ment lediglich durch einen Pförtner (A. V, Sc. 3), auszerdem :hstens noch durch das alte Hoffräulein repräsentirt.

Als besonders interessantes Beispiel von Wiederholung dessel- ı Motivs ist endlich die zweimalige Werbung Richard III. in Akt I, ›ne 2 und Akt IV, Scene 4 der gleichnamigen Tragödie anzuren. Die Wiederholung würde noch auffallender sein, wenn man, ː es sonst meist geschah, die zweite Werbung ebenfalls als eine ›lgreiche auffassen wollte. Die letztere ist aber, wie Öchelhäuser führlich dargelegt hat, nicht eine solche, vielmehr erscheint hard hierbei als der überlistete, die Scene bildet also einen Con- ɜt zu der ersteren, dabei ist aber jedoch die Scene, wie Freytag , Recht bemerkt, bei aller Schönheit zu ausgedehnt für den zum ılusz drängenden Gang der Handlung (S. 72). Der Dichter ist :h, wie in anderen Scenen dieser, noch seiner frühern Schaffens- ; angehörigen Tragödie, mehr auf die poetische Ausführung einıer Scenen, auf Entwickelung von Pathos in verschiedener Graion bedacht gewesen, wie auf dramatische Abrundung und Geamtwirkung. Andrerseits ist in ästhetischer Richtung nicht ohne ınd angefochten worden, dasz die erste Werbung in unnatürıer Art viel zu schnell zum Resultat führt, dasz also hier eine ederholung der ersten Werbung natürlicher sein würde, welche Nachgeben Anna's nach einiger Zeit der Werbung entschuldbar cheinen liesze. Wir dürfen aber hier ein Zusammendrängen einer ›urgemäsz in längerer Zeit vor sich gehenden Umwandlung der sinnung in Eine Scene aus Rücksichten auf den dramatischen Bau l die Gesammtwirkung für eine zulässige dramatische Lösung ıchten und wäre aus dieser Rücksicht nur wünschenswerth gesen, wenn auch *die zweite* Werbung noch kürzer und gedrängter

gehalten worden wäre. Wie sehr der Dichter alle diese Rücksichten sonst beobachtet und gegeneinander abgewogen hat, liesze sich bei vielen Stücken nachweisen; besonders bietet ein zu Vergleichung anregendes Beispiel der Dialog zwischen Angelo und Isabella in Masz für Masz. Hier wird eine Werbung, freilich ganz verschiedener Art, in zwei Scenen abgehandelt, welche bei einer Methode, wie sie in Richard III. beobachtet ist, füglich in Einer hätte zur Darstellung kommen können. Die beiden Scenen enthalten also eine nur durch eine kurze Scene getrennte Wiederholung desselben Hauptmotivs. Der Dichter hat aber dafür gesorgt, Mannigfaltigkeit und Steigerung in die Darstellung zu bringen. In der ersten Scene ist noch der, im Grunde genommen hier überflüssige Lucio eingeführt und die Trennung der Scenen zur Einschiebung von zwei Monologen des Angelo benutzt, welche die Entwickelung seiner sündigen Leidenschaft in höchst charakteristischer und interessanter Weise zum Ausdruck bringen. Auszerdem mag auch die rein praktische Absicht, die Kräfte der Schauspieler zu schonen, die Trennung solcher Scenen veranlaszt haben. Ein ähnliches Beispiel ist auch das zweimalige Auftreten der wahnsinnigen Ophelia im vierten Akt des Hamlet und an derselben Stelle die zweimalige Verhandlung des Königs mit Laertes, worin dessen Feindschaft auf Hamlet geleitet wird. Die Trennung der letzteren Scene rechtfertigt sich zwar äuszerlich durch die Scene 6, in welcher Horatio die Nachricht von der Rückkehr Hamlets erhält, aber diese Rückkehr wird ja auch in der zweiten Scene des Königs mit Laertes (7) berichtet, und die Scene 6 erscheint also als eine absichtliche und nicht unbedingt nöthige Einschiebung. Da wir namentlich in Hamlet ganz besonders eine sehr planmäszige und künstlerisch fein abgewogene Vertheilung der Scenen voraussetzen dürfen, müssen wir annehmen, dasz der Dichter der Wiederholung desselben Motivs hier absichtlich nicht aus dem Wege gegangen ist. In der That erkennt man in diesen Scenen bei näherer Betrachtung eine sehr künstliche Steigerung und Vertheilung der dramatischen Wirkung. Zunächst wird Ophelia's Wahnsinn und dessen Wirkung auf das Königspaar, dann das Auftreten des Laertes und seine erste Berufung durch den König, darauf das zweite Auftreten der Ophelia und die gesteigerte Wirkung des Wahnsinns auf Laertes vorgeführt. In dieser Stimmung würde der kalt berechnete Anschlag auf das Leben Hamlets nicht recht natürlich für Laertes sein, er wird also vom König ausdrücklich auf eine spätere Berathung verwiesen, der eine Besprechung mit seinen Freunden vorhergehen soll. Zur Trennung

dieser Scene von der weiteren Berathung mit Laertes ist dann der Bericht an Horatio durch die Matrosen über Hamlets Rückkehr benutzt, und vor dem wirklichen Anschlag sind in den Dialog verschiedene vergleichende und charakterisirende Bemerkungen über Hamlets und des Königs Situation eingeflochten, die bei fortlaufendem Dialog aus Scene 5 nicht möglich gewesen wären. Es ist also auch hier zu sehen, dasz der Dichter auf die Wiederholung einen mehr untergeordneten Werth gelegt und die Steigerung und Mannigfaltigkeit der Motive gelegentlich vor der Einheit derselben beobachtet hat.

Die Reihe der hier berührten Beispiele wird nicht abzuschlieszen sein, ohne eine der gleichmäszigsten und dabei schönsten Wiederholungen des dargestellten Motivs zu erwähnen, welche wir bei Shakespeare finden, ich meine das Herantreten des Brutus an seinen Diener Lucius, den er eingeschlafen findet, in Akt II und IV von Julius Cäsar. Die Rechtfertigung dieser Wiederholung ist von Freytag kurz und treffend gegeben worden, und es mag daher nur auf sie verwiesen werden.[1])

Die dritte Art von Wiederholungen, wie wir sie oben bezeichnet haben, die von Einzelheiten, entzieht sich der Natur der Sache nach einer zusammenfassenden Prüfung und Darstellung. Es läszt sich darüber sehr viel und sehr wenig sagen, und wir haben einige Beispiele schon gelegentlich berührt. Im Allgemeinen finden wir solche Wiederholungen aus den verschiedensten Gründen. Am interessantesten sind diejenigen, welche in bestimmter Absicht mit Rücksicht auf eine gewisse Wirkung angewendet sind, ferner auch solche, welche durch häufige Wiederkehr auf eine gewisse Anschauung des Dichters schlieszen lassen. In ersterer Beziehung mag auf ein paar Beispiele aus Othello hingewiesen sein. Zunächst in Akt III, Scene 3 in dem ersten groszen Dialog zwischen Jago und Othello auf die dreimalige Wiederholung des '*Indeed*', '*honest*' und '*think*', welche die Leidenschaft des Othello und seine Worte veranlassen:

By heaven, he echoes me,
As if there were some monster in his thought
Too hideous to be shown.

Dann, wie durch Emilia die Intrigue Jago's zur Enthüllung kommen soll, ist die vielfache Wiederholung des '*my husband*' be-

---

[1]) Technik des Dramas. 2. Aufl. S. 71.

merkenswerth, in welche eine gewaltige Wirkung gelegt und der Darstellerin Gelegenheit zu einer groszen Kunstentfaltung gegeben ist.

Mit dem Gesagten soll der Gegenstand keineswegs erschöpft sein. Es werden sich noch viele und vielleicht interessantere Beispiele für das hier Erwähnte aus den Werken des Dichters herausnehmen und daran tiefere Betrachtungen über sein Schaffen knüpfen lassen, aber auch hier dürfte sich die so oft gemachte Wahrnehmung wiederholen, dasz jedes redliche Streben dem Dichter näher zu treten, die Mühe reichlich lohnt, selbst wenn sich dies nur auf den Schreiber, nicht den Leser solcher Erörterungen beziehen liesze.

Italienische Skizzen zu Shakespeare.

Von

Th. Elze.

In ähnlicher Weise wie man die homerischen Dichtungen in Sicilien oder Kleinasien mit anderm Verständnisz als in der norddeutschen Ebene liest, werden uns Shakespeare's italienische Stücke in Venedig, Padua und Verona ganz anders verständlich und lebendig als in Liverpool und Hamburg, in Cambridge und Heidelberg. Seine Darstellungen der Örtlichkeiten, der Menschen, der Sitten und Gebräuche erscheinen für denjenigen, welcher sich eine tiefere Kenntnisz derselben und der noch in mannigfaltiger Weise zu uns redenden Geschichte dieser Gegenden erwirbt, vielfach in so auffallendem Einklang mit der Wirklichkeit, dasz für ihn nicht die Frage ist: ob, sondern: wie weit Shakespeare diesen Dramen ihrem Schauplatze entsprechende Localfarbe gegeben hat. Gewisz bedarf es einer solchen Probe nicht, aber lebendiger wird der Unterschied vor unsern leiblichen und geistigen Augen werden, wenn wir an den Ufern der Brenta Shakespeare's 'Kaufmann von Venedig' und Schiller's 'Geisterseher' lesen; hier eine ganz unzutreffende Schilderung, eine farblose Allgemeinheit, reine Erfindung einer nicht an Wirkliches sich anlehnenden Dichterphantasie, — dort ein farbenreiches individuelles Bild der Scenerie, das noch heute in allem Wesentlichen mit der Wirklichkeit wunderbar zusammenstimmt.

Diesen allgemeinen Eindruck in seinen einzelnen Zügen zu untersuchen und darzulegen ist nicht blosz dem Shakespeare-Leser an der Brenta selbst von Interesse, sondern vielleicht auch anderweit ersprieszlich, da sich zeigen wird, dasz Shakespeare's Localangaben vielfach richtiger und genauer sind, als die Kenntnisse seiner Übersetzer, Commentatoren und Kritiker auf diesem Gebiet. Wenn hierbei natürlich als bekannt vorausgesetzt werden musz, was Ch. A. Brown in seinem Werk 'Shakespeare's Autobiographical

Poems' namentlich zur Begründung seiner Überzeugung von einer Reise desselben in Italien, K. Elze in seinen 'Abhandlungen zu Shakespeare' u. A. in dieser Beziehung schon beigebracht und gesagt haben, so werden doch einzelne kurze Wiederholungen daraus zur Vervollständigung des Gesammtbildes nicht ganz umgangen werden können. Vergleichen wir zunächst zu unserm Zwecke — was Simrock 'Quellen des Shakespeare', Bodenstedt und Al. Schmidt in ihren Einleitungen zum 'Kaufmann von Venedig', K. Elze in seinen Abhandlungen u. A. von ihrem Standpunkt aus schon gethan — etwas eingehender die italienische Novelle des Pecorone IV, 1 mit dem 'Kaufmann von Venedig', den Stoff mit dem daraus geformten Kunstwerk.

1. Ser Giovanni Fiorentino und William Shakespeare.

In der Novelle des alten toskanischen Erzählers, wie im Schauspiel des englischen Dramatikers spielt die Haupthandlung der hier zu besprechenden Geschichte in Venedig, der reichen Handelsstadt, der glänzenden Residenz des Dogen. Der Schauplatz der Liebeswerbung hingegen ist im Pecorone eine fabelhafte Hafenstadt Belmonte, welche man wohl nicht an die Küste Dalmatiens, sondern nur an diejenige Apuliens, etwa an den Monte Gargano oder den Golf von Manfredonia verlegen kann, da die von Venedig nach Alexandrien segelnden Schiffe mehrere Tage bis dorthin gebrauchen, während man auf dem Landwege von dort schneller nach Venedig gelangt. Bei Shakespeare ist es eine Villa Belmont, zwischen Padua und Venedig, also (wie sich zeigen wird) an der Brenta gelegen. Dort ist die namenlose Herrin von Belmonte eine junge, sehr schöne, sehr kluge, sehr reiche und sehr lebenslustige Witwe. Bei Shakespeare ist Portia, die Besitzerin von Belmont, eine der wundervollsten, mit allen Gaben des Geistes und des Herzens wie mit allen Gütern des Besitzes auf das Reichste ausgestatteten Mädchengestalten, welche je die Phantasie eines Dichters geschaffen hat. Dasz zahlreiche Freier um beide sich bewerben, ist dort wie hier ganz natürlich. Aber dort ist die Freierwahl von einer Probe abhängig gemacht, welche einer spätern Zeit anstöszig erscheint, und Shakespeare substituirt dafür die Kästchen-Wahl aus den 'Gestis Romanorum'. Dort verliert derjenige, welcher die Probe nicht besteht, Hab' und Gut, — hier entsagt durch Eidschwur jeder, der nicht das rechte Kästchen wählt, für immer auf ein höheres Gut als irdische *Schätze, auf die Ehe.* Dort haben schon viele ihr Glück ohne Er-

folg versucht und sind als Bettler wieder davongezogen, — auch hier ist es bereits mehreren nicht besser ergangen. Den Venezianer Ansaldo des Pecorone, 'den reichsten Kaufmann unter den Christen', und sein Pathenkind Gianetto, einen Kaufmannssohn aus Florenz, der durch die vortrefflichsten Eigenschaften sich zum Edelmann qualificirt, hat Shakespeare in 'den königlichen Kaufmann', den reichen Venezianer Groszhändler Antonio, und dessen Verwandten Bassanio umgewandelt, welcher letztere von edler venezianischer Abkunft ist, studirt und auch bereits im Kriegsdienst sich versucht hat. Dem Gianetto gelingt dort seine Werbung um die Herrin von Belmonte erst beim dritten Versuch, nachdem er bereits zweimal Schiff und Schätze eingebüszt hat, und auch dann nur durch die Warnung einer ihm wohlwollenden Dienerin (sie sagt zu ihrer Herrin: *Io non vidi mai il più cortese nè il più grazioso di lui).* Shakespeare zeigt uns Bassanio's Erfolg als dritte Bewerbung, nachdem die Prinzen von Marokko und Arragon bei der Wahl verspielt haben, und Portia's Dienerin Nerissa, die dem Bassanio von Anfang an wohlwollte, hat gewissermaszen ihrer Herrin Neigung auf denselben gelenkt (sie äuszert gegen Portia: '*he, of all the men, that ever my foolish eyes looked upon, was the best deserving a fair lady.*') Ansaldo und Antonio müssen zur letzten Ausstattung ihrer Schützlinge für die von beiden zu Schiff unternommene Brautfahrt Geld von einem Juden entlehnen, jener 10,000, dieser 3000 Dukaten. Dort ist der Darleiher ein namenloser Jude in Mestre, welchen Shakespeare's Geist zum Shylock in Venedig gestaltet, und diesem aus Marlowe's Juden von Malta stammenden, unübertroffenen Charakter eines jüdischen Wucherers eine Tochter, und zwar in der holden Jessica ein wunderbares Gegenbild zur Seite gegeben hat. In beiden Erzählungen wird der Schuldschein über die entlehnte Summe in aller Form Rechtens abgefaszt, mit der Busze eines Pfundes Fleisch vom Körper des Schuldners bei nicht rechtzeitiger Zahlung (Pecorone: '*di qualunque luogo e' volesse*'; Shakespeare: '*in what part of your body pleaseth me*'). Der Schein verfällt. Die hervorragendsten Männer Venedigs (Pecorone: '*tutti i mercatanti di Vinegia*', '*tutti i buoni nomini di questa terra*'; Shakespeare: '*twenty merchants, the Duke himself, and the magnificoes of greatest port*') versuchen mit Bitten die hartherzigen Gläubiger umzustimmen. Vergebens! Ansaldo und Antonio haben beide nur den Einen Wunsch, vor ihrem Tode noch Einmal den Geliebten zu sehen (Pecorone: '*Ansaldo pregava il Giudeo, che gli piacesse d'indugiarli quella morte qualche di, acciochè se il suo Gianetto venisse, almeno*

e' lo potesse vedere'; Shakespeare: (Antonio spricht) '*Pray God, Bassanio come to see me pay his debt, and then I care not*'.) Von den endlich angekommenen Gianetto und Bassanio wird den Juden steigernd die doppelte, die dreifache, ja die zehnfache Summe der Schuld als Lösegeld geboten. Umsonst! Die Gläubiger bestehen hartherzig und unbeugsam auf ihrem Schein (Pecorone: '*quel che dicono le carte mie*', '*come dicono le carte*'; Shakespeare: '*so says the bond*'), und rufen das Recht an (Pecorone: '*Considerato che Vinegia essere terra da ragione*', '*questa questione è agevole a diterminare*', '*andarono all' ufficio diterminato sopra tali casi*'; Shakespeare: '*he doth impeach the freedom of the state, if they deny him justice*', '*I stand for judgement*', '*proceed to judgement*', '*pursue sentence*', '*to determine this*'). Zur Gerichtsverhandlung erscheinen in beiden Erzählungen die jungen Frauen als Richter verkleidet, im Pecorone die Dame von Belmonte mit künstlich verändertem Gesicht, begleitet von zwei Dienern, als '*gentiluomo giudice che vien da Bologna da Studio*' auf der Rückkehr in die Heimath gerade durch Venedig reisend, bei Shakespeare Portia als Dr. Balthasar von Rom, der von Dr. Bellario aus Padua eigens als Stellvertreter geschickt ist, begleitet von ihrer treuen, als Mann verkleideten Dienerin Nerissa. In beiden Erzählungen nimmt das Verhör denselben Verlauf — in beiden verlangen die verkleideten Richter den Schein zu lesen (Pecorone: '*il giudice prese le carte e lessele*'; Shakespeare: '*I pray you, let me look upon the bond*'), — in beiden rathen die Richter den Gläubigern die gebotene höhere Lösesumme anzunehmen und den Schuldner frei zu lassen, — in beiden bleiben jene unerbittlich bei ihrer frühern Erklärung, nicht für ganz Venedig und mehr von ihrem Recht ablassen zu wollen (Pecorone: '*se tu mi dessi più ducati che non vale questa città*', Shakespeare: '*not for Venice*'), — in beiden fällen die Richter die gleiche Entscheidung für das Recht der Gläubiger, — in beiden fügen sie im letzten Augenblicke den Bescheid hinzu, dasz dieselben genau Ein Pfund Fleisch schneiden sollen, nicht mehr noch weniger (Pecorone: '*nè più nè meno che una libra*'; Shakespeare: '*nor more nor less but just a pound*'), und zwar ohne einen Tropfen Bluts zu vergieszen (Pecorone: *senza spargere 'una gocciola di sangue, perochè le carte tue non fanno menzione di spargimento di sangue*'; Shakespeare: *don't shed 'a drop of blood, this bond doth give thee here no jot of blood*'), bei Verlust des Lebens und Confiscation ihres Eigenthums, — in beiden weichen nun die Gläubiger auf die früher *abgewiesenen* hohen Lösesummen, dann immer tiefer und zuletzt

bis auf die ursprüngliche Schuldforderung zurück, — in beiden verweigern aber jetzt die Richter diese Lösung auf das Festeste, bestehen vielmehr ihrerseits auf die stricte Ausführung der Verschreibungen und retten so ihre Clienten. Auch darin stimmen beide Darstellungen überein, dasz Gianetto und Bassanio in gleicher Weise die Richter mit der Lösesumme für den erwiesenen groszen Dienst honoriren wollen (Pecorone: *'voi avete fatto a me il maggior servigio che mai mi fosse fatto'*; Shakespeare: *'We stand indebted, over and above, in love and service to you evermore')*, was diese jedoch ablehnen, dagegen aber die Ringe ihrer Frauen erbitten und nach mancherlei Zögerungen endlich erhalten (was bei Shakespeare durch Nerissa noch verdoppelt wird), — dasz die beiden Frauen vor ihren Männern nach Belmont zurückkehren, wo die Eine eine Badereise, Portia hingegen einen Andachtsbesuch in einem Kloster für ihre Abwesenheit bei ihrer Dienerschaft vorschützen (Pecorone: *'fè vista d'essere stata al bagno'*; Shakespeare: *'I have towards heaven breath'd a secret vow to live in prayer and contemplation until my lord's return; there is a monastery two miles off')*, — dasz von Beiden zu Haus derselbe eheliche Streit wegen der Ringe und derselbe Verdacht erhoben (Pecorone: *'Io ti giuro, che tu donasti l'anello a una femina'*; Shakespeare: *'I'll die for't, but some woman had the ring')*, aber auch eben durch die Ringe die Lösung des räthselhaften Geheimnisses und der glückliche Schlusz des Ganzen herbeigeführt wird.

Wenn durch diesen Vergleich zwischen Ser Giovanni Fiorentino's Novelle und Shakespeare's Drama, der sich leicht noch weiter im Einzelnen ausführen läszt, die Behauptung gerechtfertigt wird, dasz die Novelle (mit Ausnahme der Änderung der Freierwahl nach den 'Gestis Romanorum' und der Einführung einer Tochter des Juden nach Marlowe's 'Jew of Malta') die einzige Quelle und den Stoff des Drama's bietet, so ist die Frage berechtigt und natürlich, was denn Shakespeare zu den vorgenommenen Umgestaltungen dieses Stoffes veranlaszt haben mag, und wie er dieselben durchgeführt hat. Damit ist es hier jedoch nicht auf eine Wiederholung der schon mehrfach angestellten ästhetischen und poetischen Würdigung dieser Abänderungen abgesehen, vielmehr sollen diese in Beziehung zu Örtlichkeiten, Menschen und Zeitverhältnissen, wie sich dieselben nach Studien an Ort und Stelle ergeben, erörtert werden. Dies gilt zunächst dem von Shakespeare vorgenommenem Wechsel der Localität.

2. Belmont.

Es versteht sich von selbst, dasz im 'Kaufmann von Venedig' der Schauplatz der Haupthandlung der alten Novelle, eben Venedig, nicht aufgegeben werden konnte. Dagegen entsprach die ganz unbestimmte, fabelhafte Lage von Belmonte, die allenfalls der halb märchenhaften Erzählung genügen konnte, den Anforderungen des Dramas, namentlich des Shakespeare'schen Dramas keinesweges. Hierfür bedurfte es statt eines phantastischen Nebelbildes einer wirklichen und wenn auch nicht nothwendiger Weise erkennbaren, doch individuell charakterisirten Lokalität, und diese muszte in gröszere Nähe von Venedig gerückt werden. Dazu boten sich dem Dichter, auch wenn er und sein Publikum die Lage Venedigs nur ganz oberflächlich kannten, blosz zwei Stellen aus der Umgegend der Dogenstadt zur Auswahl dar, die eine in der Richtung nach Treviso, die andere in der Richtung nach Padua. In beiden Richtungen, '*sul terraglio*' d. i. gegen Treviso, und '*sulla riviera*' d. i. am Ufer der Brenta gegen Padua, war am Ende des 16. Jahrhunderts — wie Giacomo Franco in seinen Habiti delle donne Veneziane, Venedig 1610 (in Facsimile reproducirt von Münster's Nachfolger in Venedig 1877) erzählt — die Gegend so reich mit glänzenden, gartenumgebenen Palästen und Villen besäet, dasz Padua und Treviso mit Venedig nur eine einzige Stadt zu bilden schienen. Die Brentagegend nach Padua zu gewährte dem Dichter den doppelten Vorzug vor derjenigen nach Treviso, dasz dort zugleich eine Wasser- und eine Landstrasze sich vorfanden (auf welch letzterer man schneller als auf der ersten nach Venedig gelangte) und dasz im Hintergrunde desselben sich die sehr willkommene Aussicht auf die altberühmte Universitätsstadt Padua eröffnete, eine Stadt und Gegend, welche offenbar auch Shakespeare bekannter war, als diejenige von Treviso, dessen Name nicht einmal in seinen Dichtungen genannt wird.

K. Elze hat bereits in seinen 'Abhandlungen zu Shakespeare' nachgewiesen, dasz der reichen Portia paradiesischer Wohnsitz Belmont bei Erwägung aller einzelnen, hin und wieder im Drama sich findenden Angaben nirgend anders gedacht werden kann, als an den Ufern der Brenta. In der Mitte zwischen der damals gewöhnlichen Überfahrt (*'traject, traghetto; common ferry'*) bei Fusina vom Festland nach Venedig einerseits, und Padua andrerseits, findet sich in der von Shakespeare angegebenen Entfernung von Venedig (20 Meilen, englische wie italienische, die jenen ziemlich genau entsprechen) der Ort Dolo, in dessen Umgebung von la Mira bis Strà

und Bovolenta zu beiden Seiten der Brenta die groszen venezianischen Adelsfamilien Badoer, Bembo, Contarini, Mocenigo, Priuli, Tiepolo, Tron, Valier,[1]) Revedin, Cavalli, Zannelli u. a. ihre fürstlichen Landsitze hatten und zum Theil noch haben, deren einer füglich als Vorbild von Belmont gelten kann. Dieses darf ferner nicht zu entfernt von dem Hauptwege zwischen Padua und Fusina gedacht werden, da Lorenzo den von Venedig als Boten kommenden Salerio unterwegs antrifft[2]) und mit ihm in Belmont einzutreten sich bereden lässt (III, 2). Auch musz das Gartenthor der Villa, bei welchem Portia's Wagen sie erwartet, nächst einer für Kutschen fahrbaren Landstrasze gelegen sein.

Dies ist zunächst alles, was sich aus den Angaben des Drama's über die Lage von Belmont schlieszen läszt. Aber aus dieser Verlegung des Belmonte der Novelle an die reizenden Ufer der Brenta folgte zugleich die Nothwendigkeit einer Änderung des Vorwandes, mit welchem die Abwesenheit der Herrin vor der Dienerschaft bemäntelt wurde. Bei der geringen Entfernung der Portia'schen Villa Belmont von Venedig nämlich ergab sich natürlich eine viel kürzere Abwesenheit Portia's von Haus, für welche unmöglich eine Badereise vorgeschützt werden konnte. Selbst die Angabe eines auch nur kurzen Besuchs in einem der nächsten Badeorte, etwa in den schönen Bädern zu Abano, Montegrotto oder Battaglia in den Euganeischen Hügeln, hätte unter den obwaltenden Umständen und Lokalverhältnissen zu wenig Wahrscheinlichkeit gehabt. Dem ernstern Sinne Portia's und ihrer Lage würde überhaupt der Vorwand einer heitern Vergnügungsfahrt wenig entsprochen haben, daher wählte der Dichter einen ihrem Charakter, den Lokalverhältnissen und den Zeitanschauungen zugleich Rechnung tragenden Ausweg und verwandelte die Badereise der Novelle in einen zeitweiligen Klosteraufenthalt zum Zwecke frommer Andachtsübung. Klöster konnte es ja damals in Italien überall geben, und es gab deren genug.

'*There is a monastery two miles off*' (III, 4).[3]) Es gab zu der

---

[1]) Die acht bisher genannten sind Dogenfamilien.

[2]) Diese zufällige Begegnung auf einer so belebten Landstrasse, wie die von Padua nach Venedig, hat nichts Auffälliges. In den Annalen der deutschen Studenten in Padua, welche damals vielfach in Landreisewagen zwischen beiden Städten hin und her fuhren, findet sich in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts ein eigenthümlicher Fall einer solchen Begegnung aufgezeichnet.

[3]) Bodenstedt's Übersetzung: 'zwei Stunden entfernt', während nachher die '*twenty miles*' der *Entfernung* von Venedig mit 'über sieben Meilen' verdeutscht

Zeit auch wirklich ein Frauenkloster in der Nähe der vom Dichter für Belmont gewählten Lokalität. Etwa drei englische (oder italienische) Meilen von Strà liegt landeinwärts am rechten Ufer der Brenta der Ort Saonara. Hier bestand im sechzehnten Jahrhundert ein Benedictinerinnenkloster, dessen Bewohnerinnen zwar 1558 mit den Nonnen des gleichen Ordens zu Sta Anna in Padua vereinigt wurden [1]), dessen Klostergebäude jedoch bis in unser Jahrhundert als solche bekannt und erst zu Menschengedenken von einer Gräfin Cittadella-Vigodarzere angekauft und niedergerissen wurden.

Es kam hier nur darauf an, das auffallend genaue Zusammentreffen der von Shakespeare gemachten Lokalangaben über die Lage Belmonts (zwischen Padua und Fusina, 20 englische oder italienische Meilen von Venedig und 2 Meilen von einem Frauenkloster entfernt) mit der damaligen und noch jetzt erkennbaren Wirklichkeit zu constatiren, nicht es zu erklären. Aber wenn auch der Name 'Brenta' selbst von Shakespeare nicht genannt wird, so kann doch von einem Mangel lokaler Färbung, wenigstens im 'Kaufmann von Venedig' namentlich in Betreff Belmonts, nicht die Rede sein. Und wer jemals das Glück genosz, mit lieben Menschen eine stille duftige Sommernacht voll silberleuchtenden Mondscheins im Zaubergarten eines solchen Landhauses an der Brenta zu verleben, beim süszen Klange ferner Musik, wenn die Lichter der offenen Halle durch das dunkle Laub der Gebüsche blinken, und die Blätter der Bäume vom Hauche linder Nachtlüfte leise wie im Traume bewegt werden, — wer das genosz

'in such a night as this' (V, 1)

— nur der hat es recht empfunden und weisz, wie ganz herrlich und unübertrefflich Shakespeare diese Scenerie geschildert hat, eine Schilderung so einzig, dasz in der Literatur aller Völker nicht leicht ein Seitenstück dazu aufzufinden sein dürfte, und (um einen Ausdruck Humboldt's zu gebrauchen) 'von so individueller Naturwahrheit, wie sie sonst nur aus eigener Anschauung entspringt.' [2]) Trotz-

werden, verwischt und verdirbt die Genauigkeit der Lokalangabe. Beträgt doch die ganze Entfernung von Padua nach Venedig auf dieser Strasze nur 30 Miglien, d. i. 7½ Meilen.

[1]) Andr. Gloria, Il territorio Padovano illustrato, II, 166.

[2]) Engländer tadeln als einzigen Mangel dieser Sommernachtsscene in Belmont, dasz die 'Feuerfliege' nicht erwähnt sei, und folgern daraus, dasz Shakespeare unmöglich selbst in Italien gewesen sein könne. Diese Schluszfolgerung ist so wenig berechtigt, als es diejenige sein würde, dasz Schiller, weil er in seinem 'Liede von der Glocke' den Klöppel nicht erwähnt, unmöglich je eine Glocke gesehen haben könne. Und doch ist eine Glocke ohne Klöppel nichts

dem haben wir es hier nicht einmal mit einer eigentlichen Schilderung zu thun, sondern gleichsam nur mit der Atmosphäre, in welcher die Handlung vor sich geht. So schreibt auch Tieck ganz treffend in einem Briefe an Al. von Humboldt [1]: 'Shakespeare, der in dem Drang seiner bewegten Handlung fast nie Zeit und Gelegenheit hat, sich auf Naturschilderungen geflissentlich einzulassen, malt durch Vorfälle, Andeutungen und Gemüthsbewegungen der Handelnden Landschaft und Natur, dasz wir sie vor uns zu sehen glauben und in ihr zu leben scheinen. So leben wir in der 'Sommernacht' im Walde, sehen wir in den letzten Scenen des 'Kaufmanns von Venedig' den Mondschein, welcher eine warme Sommernacht erhellt, ohne dasz beide geschildert werden. Eine wirkliche Naturbeschreibung ist aber die der Dover-Klippe in 'König Lear', wo der sich wahnsinnig stellende Edgar seinem blinden Vater Gloster, auf der Ebene gehend, vorbildet, sie erstiegen die Klippe. Schwindel erregend ist die Schilderung des Blicks in die Tiefe von oben herab.'

3. Portia und Nerissa.

Von Belmont wendet sich unsere Betrachtung zunächst zu dessen Bewohnern.

Es wird wol kaum einen Widerspruch erfahren, wenn wir behaupten, dasz jeder Nordländer, zumal der Germane, sich als Ideal

---

während die Dauer der 'Feuerfliegen' nicht durchaus mit derjenigen warmer Mondnächte zusammenfällt. Auch überschieszt diese Folgerung ihr Ziel, weil sie alle Quellen für Shakespeare's Kenntnisz Italiens, beruhe diese nun auf mündlicher oder schriftlicher Instruction, oder auf Autopsie, ganz gleichmäszig trifft und daher nichts beweist. Erwägt man aber, dasz weder Virgil, noch Horaz, noch Catull, die doch gewisz ihr Italien aus persönlicher Anschauung kannten, ja dasz von allen lateinischen Klassikern allein der Naturforscher Plinius die 'Cicindelen' erwähnt, für welche er blosz diesen bei den Landleuten gebräuchlichen Namen und den griechischen kennt, und dasz die 'Lampyriden' (so viel sich in der Eile erheben liesz) nur ein einziges Mal von einem griechischen Klassiker genannt werden, so ergiebt sich, dasz die 'Johanniskäfer' im poetischen Haushalt der antiken Welt und des Mittelalters keine solche Rolle spielen, wie in der Naturauffassung und Poesie der modernen Zeit. Und wenn dem allen nicht so wäre, so kann Shakespeare dennoch hierin kein Vorwurf gemacht werden. Er scheint vielmehr genauer als seine Tadler gewuszt zu haben, dasz in der festländischen Umgegend Venedigs, auch an der Brenta zwischen Fusina und Padua, die 'Feuerfliegen' (vielleicht in Folge der Seeluft) in verhältniszmäszig nur sehr geringer Zahl sich finden, so dasz sie hier durchaus nicht den Eindruck machen, wie in manchen Gegenden des Mailändischen, der Marken, des untern Arnothales u. s. w.

[1]) Kosmos II, S. 62.

südlicher Frauenschönheit denkt: eine schöne schlanke Gestalt ı ovalem Gesicht, griechischer Nase, feurigen dunkeln Augen u glänzend schwarzem Haar, das in reichen Lockenwellen auf (stolzen junonischen Nacken herabwallt. Keinem Dichter nordse der Alpen wird es einfallen, wenn er eine Italienerin zur Hel seiner Dichtung wählt, dieselbe anders als mit dunkelm, blend(schwarzem Haar darzustellen, und kein Leser wird sich eine Fi mona oder Bianca Capello anders vorstellen. In auffallendst Widerspruch mit dieser ganz allgemeinen Meinung und Anschauı stellt Shakespeare die Venezianerin Portia als blond dar:

'Her sunny locks
Hang on the temples like a golden fleece' (I, 1)

Haben wir da nicht die 'blonde Engländerin' oder sonst eine blor Nordland-Jungfrau? Bevor wir Shakespeare's poetische Phanta einer solchen gedankenlosen Unbekümmertheit zeihen, müssen uns erst in Venedig etwas genauer umsehen. Die groszen Meis der venezianer Malerschule des sechzehnten Jahrhunderts: Tizi Giorgione, Palma der ältere, Paris Bordone u. A. verleihen ihr Ideal weiblicher Schönheit rothgoldenes Haar. Die schöne Violar welche fälschlicher Weise oft für Palma's eigene Tochter gehalı wird, war für sie alle der Urtypus dieser Erscheinung, welche aı jetzt noch, obschon selten, in Venedig vorkommt, wie sie denn aı zu Tizian's Zeit nicht häufig gewesen sein mag. Paul Veron(malt seine Idealdarstellungen der Schönheit, die Venezia, die Katharina u. A. geradezu mit hellblondem, aber eigenthümlich s(nig-blondem Haar. Gleich jenen groszen venezianer Malern statt der grosze englische Dramatiker die ideale Schöpfung seiner Ph: tasie, die Venezianerin Portia, nicht nur mit allem Reichthum gei: ger und irdischer Gaben und Güter aus, sondern auch mit d bezaubernden, aber sehr seltenen, und in Venedig gewissermasz nur ausnahmsweise erscheinenden Schmucke sonnig-blonden o(rothgoldnen Haars. Läszt sich diese merkwürdige Übereinstimmu Shakespeare's mit Tizian und Paul Veronese nur als ein seltsan Spiel des Zufalls erklären, oder beruht sie auf einer tiefern u genauern Kenntniss Venedigs, seiner Menschen, seiner Kunst?

Und dieser eigenthümlichen Erscheinung der Portia mit ro goldenem oder sonnigblondem Haar stellt Shakespeare mit tief Verständnisz die schwarzlockige Dienerin und Begleiterin Neri: zur Seite. Denn dasz Nerissa schwarzes Haar habe und hierin d(allgemein angenommenen, gewöhnlichen Typus weiblicher Schönh *im Süden entspreche*, dies verräth uns der Dichter auf die feins

bisher vielleicht nur von Wenigen bemerkte und verstandene Weise, nämlich durch ihren Namen. 'Nerissa' ist nämlich nichts anderes als das italienische '*Nericcia*' (von '*nero*') und bedeutet somit die Schwarzlockige. So ist der Name Nerissa zugleich das vortrefflichste Gegenstück zu dem Namen 'Biondello' (d. i. ein blonder Jüngling) in 'Der Widerspänstigen Zähmung', welchen schon Ch. A. Brown als einen von Shakespeare mit vollkommener Kenntnisz der italienischen Sprache gewählten hervorgehoben hat. Der Name 'Nerissa' scheint diese Charakteristik sogar noch in höherm Grade zu verdienen.

Bei dieser Gelegenheit sei eine allgemeinere Bemerkung über die Personennamen in Shakespeare's italienischen Dramen gestattet. Zu den persönlich bedeutungsvollen derselben gehören auszer Nerissa und Biondello auch Jessica (d. i. die Späherin; s. K. Elze, Abhandlungen S. 307 fg.), ferner Proteus, der Name des sehr wandelbaren Liebhabers in den 'Veronesern', wol auch Portia, mit Anlehnung an den Namen der bekannten, von Shakespeare im 'Julius Cäsar' eingeführten, edeln und schönen Römerin, vielleicht auch an denjenigen des altedeln Geschlechts der Grafen, seit 1662 Fürsten von Portia (deren Stammschlosz gleichen Namens in Friaul liegt), dann Angelica, der Name der nichts weniger als engelgleichen Amme in 'Romeo und Julie'. Die Form des Namens Shylock d. i. Salah, jüdisch-deutsch Schalach, scheint auf den Dialect der deutschen Juden in Venedig hinzuweisen, deren Zweig als der erste der Judenschaft bereits um 1152 in Venedig eingewandert war, während sich erst später asiatische, 1492 spanische, 1496 portugiesiche Juden, und zwar die beiden letztern in nicht unbedeutender Anzahl demselben zugesellten. Dasz *Otello* und *Gobbo* [1]) im sechzehnten Jahrhundert im Venezianischen vorkommende Familiennamen sind, ist ebenfalls bereits von K. Elze a. a. O. erwähnt werden. Dem ist noch beizufügen, dasz die meisten der von Shakespeare verwandten italienischen Personennamen wie *Adriano*, *Angelo*, *Antonio*, *Baptista*, *Baldassare*, *Bassanio*, *Benedetto*, *Graziano(-i)*, *Lancelotto*, *Leonardo*, *Lodovico*, *Lorenzo*, *Orsino(-i)*, *Paris*, *Tibaldo(-i)*, *Valentino*, *Vincenzo*, *Beatrice*, *Bianca*, *Emilia*, *Lucetta* (von Lucia), *Miranda*, *Orsola*, *Paola(-ina)*, *Violante (Violenta)* u. a. nicht blosze

[1]) Den Namen Gobbo (d. i. Buckliger) in persönlicher Bedeutung aufzufassen, wie er sehr häufig von den Italienern gebraucht wird, dafür liegt im 'Kaufmann von Venedig' nicht die geringste Veranlassung vor. Im Gegentheil zeigt die Zusammenstellung 'Lancelot Gobbo' (II, 2) den letzten Namen deutlich als Familiennamen.

Phantasienamen sind, sondern im sechzehnten Jahrhundert bei den Norditalienern theils als Familiennamen, theils als Personennamen wirklich vielfach im Gebrauch waren und es zum Theil noch sind, so dasz in dieser Hinsicht das italienische Lokal- und Zeitcostüm als wohl beobachtet erscheint.[1]) Die Namen *Petruchio* und *Mercutio* sind wol als *Petruccio* (von Pietro) und *Marcuccio* (von Marco zn erklären; nur *Benvoglio* und *Malvoglio*, deren erstes an *Bentivoglio* (in 'Der Widerspänstigen Zähmung' vorkommend) erinnert, scheinen von Shakespeare selbst gebildet zu sein.

Aber noch zu einer andern allgemeinen Bemerkung, und zwar zu einer Bemerkung von ungleich wichtigerer Bedeutung geben uns Portia's blonde Locken Veranlassung, nämlich zu derjenigen, dasz Shakespeare nicht nur die Örtlichkeit der alten Novelle bezüglich Belmonts umgeändert hat, sondern dasz er auch die Bewohner derselben und überhaupt alle Personen der Handlung im Gewande seiner Zeit darstellt. Portia ist eine Schönheit nach dem Ideal des sechzehnten Jahrhunderts. Ihre Villa an der Brenta ist nur in dieser Epoche denkbar. Sie besitzt eine Kutsche, was selbst am Ende dieses Jahrhunderts noch nicht sehr häufig, sondern nur bei Leuten von hohem Stande und groszem Reichthum zu finden war[2]), wovon hier auch der Umstand zeugt, dasz Portia sich eigene Musikanten hält. Die Beschreibung der Tracht ihres Freiers Faulcon-

[1]) Der hiergegen erhobene Einwurf falscher Betonung der Namen Stepháno, Rómeo, Desdemóna, Andrónicus verliert seine Bedeutung, wenn man erwägt, wie häufig jede Sprache aufgenommene fremde Eigennamen in der Form, im Geschlecht und in der Betonung verändert. Livórno wird engl. Léghorn, franz. Livourne; Miláno wird engl. Mílan, deutsch Mailand; Firénze wird engl. Flórence, deutsch häufig Flohrenz; Venézia selbst wird engl. Vénice, franz. Veníse, deutsch Venédig; 'il' Tevere (Tiberis, m.) wird deutsch meist 'die' Tiber (so selbst bei Goethe, Ital. Reise, Rom, 19. Juni 1787), 'le' Rhódan (Rhódanus) oder 'le' Rhône wird deutsch 'die' Rhone u. s. w. Namentlich verlegen die germanischen Völker den Accent gern auf die vorletzte Silbe, daher kann Shakespeare mit demselben Recht 'Stepháno' sagen, wie Schiller 'Alcála' (Don Karlos I, 2). Auch hört man von reisenden Engländern in Italien häufig 'Chiesa San Stefáno' sagen, während Deutsche die italienisch ausgesprochenen Namen Rómeo und Desdémona oft kaum verstehen.

[2]) Gab es doch um 1585 in Paris nur erst vier Kutschen. Dagegen gab es in Venedig schon 1562 Kutschenbauer (*carrozzeri*), welche zusammen mit den Sattlern einen Zweig der Innung der Tapezierer bildeten. Ein venezianisches Gesetz vom 8. Oct. 1562 verbot für die Kutschen alle seidenen oder mit Seide gefütterten Kissen und Wagendecken und jede Verwendung von Gold oder Silber, *auszer bei* den Griffen der Kutschenthüren, bei 20 Ducaten Strafe für jeden einzelnen *Übertretungsfall*.

bridge paszt nur in diese Zeit, und das Tiefglas voll Rheinwein, welches Nerissa auf eines der Wahlkästchen setzen soll, gehört auch keinem frühern Zeitraum zu. Ähnlich machten es die groszen Meister der venezianer Malerschule, indem sie die biblische Geschichte im Gewand ihrer Zeit abbildeten. So malte Tizian die durch das rothe Meer gezogenen Juden in Rittertracht; Bonifazio Veneziano stellte den Empfang der Königin von Saba durch Salomo auf der Piazzetta von Venedig dar, und Paolo Veronese liesz venezianer Senatoren und Ritter mit Christus zusammen an derselben Tafel speisen. Dabei blieb freilich immer der klaffende Widerspruch mit der historischen Wahrheit, es blieb die alte Geschichte in moderner Hülle. Anders jedoch Shakespeare im 'Kaufmann von Venedig'; er giebt der alten Geschichte nicht blosz ein neues Gewand, sondern er setzt sie ganz in die neue Zeit um, macht seine handelnden Personen zu seinen Zeitgenossen, und stellt die Ereignisse so dar, als ob sie eben jetzt zu seiner Zeit geschehen seien. Seine Portia ist nicht blosz dem Haar nach, sondern durchaus eine Venezianerin nicht des vierzehnten, sondern des sechzehnten Jahrhunderts. Und so ist es mit sämmtlichen Personen dieser Geschichte, so mit dieser selbst. Durch diese Übertragung in seine Zeit gewann aber Shakespeare auszer dem gröszern Interesse des Publikums noch mancherlei andere, nicht unbedeutende Vortheile für seine Dichtung, wie wir bald weiter sehen werden.

4. Dr. Bellario.

Wenn im Pecorone die wiederverheirathete Herrin von Belmonte nach Verlauf der Hochzeitfeste wie ein Maschinengott in der Verkleidung eines jungen Richters, der soeben seine Studien in Bologna beendet hat, den armen Ansaldo aus seiner ernsten Lebensgefahr rettet, so lassen wir uns das in der alten, — um ein früheres Beiwort zu wiederholen — fast märchenhaften Novelle ohne Weiteres gefallen. Im 'Kaufmann von Venedig' hingegen erscheint uns die ähnliche Lösung der Verwicklung nach unsern jetzigen Begriffen auf den ersten Blick phantastisch, unzureichend, fast kindisch. Die reizende Portia, welche noch vor der Hochzeitnacht Strohwitwe geworden ist, faszt plötzlich den mädchenhaft abenteuerlichen Plan, als Richter verkleidet den edeln Freund ihres ihr eben angetrauten Gatten zu retten, und — Shakespeare benutzt hier den Vortheil der Lage Belmonts in der Nähe von Padua — sie hält es für genügend, sich dazu mit dem Rathe und den Kleidern ihres Vetters

Bellario, eines angesehenen Rechtsgelehrten in Padua, auszurüsten. Dabei hat sie aber nicht die geringste Kenntnisz davon, dasz Dr. Bellario in dieser selben Angelegenheit persönlich vom Dogen nach Venedig berufen worden ist. Dieser unerklärte glückliche Zufall kommt ihrem Unternehmen zu Hilfe, und so erscheint sie plötzlich als dessen Abgeordneter und Stellvertreter vor dem höchsten Gerichtshof der Republik (im Dogenpalast), in welchem der Doge selbst den Vorsitz führt. Hier tritt sie nun nicht mit einem Rechtsgutachten ihres Vetters, als einer Art Kronjuristen, oder der juridischen Facultät in Padua auf, sondern sofort und geradezu als Richter. Ein solcher Vorgang in einem Staate, dessen Rechtspflege wohlgeordnet ist — und das war sie im damaligen Venedig in hohem Grade, — erscheint wenigstens dem heutigen Leser zunächst als gänzlich undenkbar. Nehmen wir dies aber auch als einen Nachklang früherer, mittelalterlicher Rechtsprechung (wie in der Novelle des Pecorone) an, so bleibt dennoch nur die Alternative: entweder ist der ganze Plan Portia's und dessen zufälliges Zusammentreffen mit Bellario's Berufung zum Dogen eine schwach erfundene, wenig wahrscheinliche, und daher eines groszen Dramatikers kaum würdige Fabel, — oder es musz etwas Derartiges dem Dichter und seinen Zeitgenossen als ganz unauffällig, natürlich und gewöhnlich erschienen sein, wenigstens für Venedig. Dies letztere ist nur dann möglich, wenn es zu jener Zeit in Padua Männer gegeben hat, deren Bedeutung, Lebensstellung und öffentliche Wirksamkeit im venezianischen Staatsleben von der Art war, dasz sie — ähnlich wie eine Villa an der Brenta für Belmont — so für Dr. Bellario als Urbilder dienen konnten. Dann allerdings konnte dessen Charakter im 'Kaufmann von Venedig' für Niemand etwas Auffälliges und Unglaubliches haben.

Shakespeare stellt uns diesen Dr. Bellario [1]), ohne ihn uns persönlich vorzuführen, mit vollendeter Meisterschaft durch einige wenige Andeutungen und durch das Auftreten seines Stellvertreters, eben der als Dr. Balthasar verkleideten Portia, in voller plastischer Erscheinung vor Augen. Er ist ein älterer Mann *('old Bellario')*, ein tiefgelehrter, weitberühmter, vom Dogen und der Signoria hochgeschätzter und öfter zu Rath gezogener oder zu Entscheidungen berufener Rechtskundiger *('a learned doctor'*, — wie übrigens auch

---

[1]) Dieser wohlklingende und zu Belmont passende Name findet sich noch einmal bei Shakespeare in 'Cymbeline' und ist vielleicht aus Greene's 'Bellaria' geschöpft.

Dr. Balthasar genannt wird), welcher namentlich in schwierigen Civilrechtsfällen ein kenntniszreicher und scharfsinniger Sachwalter, ein beredter Vertheidiger der gefährdeten Partei (*'standing in danger'*) ist, dem auch von Allen mit höchstem Vertrauen und Lobe der Rechtsausspruch überlassen wird.

Indem Shakespeare die ganze Handlung dieses Drama's in seine eigene Zeit verlegte, hatte er auch den Vortheil, dasz damals in Padua ein Mann lebte, ein Professor an der dortigen Universität, dessen Persönlichkeit in der That allen dargelegten Eigenschaften und Anforderungen vollkommen entsprach. Ottonello Discalzio, geboren 1536, aus einer angesehenen paduaner Patrizierfamilie, aus welcher schon früher ein berühmter Jurist desselben Namens entsprossen war, war damals einer der gefeiertsten Rechtslehrer, namentlich des Civilrechts, an der dortigen Universität. Tiefe Kenntnisz, Scharfsinn und Beredsamkeit zeichneten ihn aus. Die Regierung der Republik holte vielfach seine Rathschläge ein, und verwendete ihn häufig in Ehrenstellen, Commissionen und Gesandtschaften. Für seine hierdurch dem Staate geleisteten auszerordentlichen Dienste ward ihm die hohe Auszeichnung der Würde eines Ritters von San Marco zu Theil. Auch der deutsche Kaiser ernannte ihn zum Ritter und Pfalzgrafen, andere Fürsten zu ihrem Rath. Verschiedene Berufungen an auswärtige Höfe lehnte er ab. Viele civilrechtlich Verklagte rettete er aus den Gefahren des gegen sie angestrengten Prozesses; den Rechtshörern deutscher Nation in Padua war er mehr als zwanzig Jahre lang ein wohlwollender Beschützer und Gönner. Im Alter von 71 Jahren starb er zu Padua 1607. Auf den ihm von seiner Wittwe Elisabeth geb. Zabarella in der Eremitanerkirche, und von den deutschen Studenten der Rechte in S. Antonio zu Padua errichteten Denksteinen ist er bezeichnet als: *'primarius juris civilis interpres'*; — *'eximia juris utriusque scientia et admirabili disputandi ac dicendi acumine et copia excellens, patriae in honoribus, legationibus consiliisque utilissimus, privatorum in judiciis pericula singulari eloquentia propulsans.'* [1]) — Es bedarf nicht der Hinweisung darauf, wie vortrefflich die Worte

[1]) J. Ph. Tomasini, Illustrium virorum Elogia iconibus exornata, Patav. 1630, p. 215 (recte 223). Daraus, doch mit vielen Fehlern bereichert, in J. Salomonii Inscriptiones urbis Patavinae, Patav. 1701, p. 230—231. — Annales Legistarum Nationis Germanicae in Patavio degentium (Ms. im alten Archiv der Universität zu Padua). — Discalzio war 1583 und 1591 in der Lage, mehreren jungen Deutschen, welche wegen verpönten Waffentragens der (öfters ausgeführten) Todesstrafe verfallen waren, das Leben zu retten.

dieser Grabschriften auf Shakespeare's Dr. Bellario passen und selbst mit seinen Worten zusammenstimmen. Man braucht nur für Discalzio den Namen Bellario zu setzen, um auch Gelehrten die wirkliche Existenz des Letztern glaubhaft erscheinen zu lassen. Und Niemand wird bestreiten können, dasz Shakespeare von diesem seinem hervorragenden Zeitgenossen Discalzio so gut Kenntnisz gehabt haben könne, wie von der Gegend an der Brenta zwischen Padua und Venedig.

Wir wollen der eben geschilderten Persönlichkeit nicht mehr Werth für die Dichtung Shakespeare's beilegen, als sie wirklich hat. Es mag zu allen Zeiten und bei allen Völkern Rechtsgelehrte von gleichem Wissen, Charakter und Ruf wie Ottonello Discalzio gegeben haben, aber nur ein solcher, der in Venedig eine Stellung einnahm wie er, kann als Urbild zu Bellario gedacht werden und gedient haben. Denken wir uns diesen an die Stelle Discalzio's, so kannte Portia ihres Vetters Ruf und Ansehen bei dem Dogen und der Signorie, so konnte sie vermuthen, dasz er in einem so schwierigen und so viel Aufsehen erregenden Falle wie Shylock contra Antonio zu Rath gezogen und vielleicht gar nach Venedig hinüber berufen worden sei. Ihre Vermuthung trifft zu, und so gelingt ihr Plan. So wird uns denn Bellario durch einen Seitenblick auf Discalzio aus dem Zwielicht romantischer Erfindung in die helle Klarheit des realen Lebens gerückt, und Portia's Unternehmen wird aus einer romanhaften Mädchenphantasie zu einer denkbaren und verständigen Handlung.

5. Bassanio und die Studenten in Padua.

Hat uns Dr. Bellario veranlaszt, uns ein wenig unter den damaligen Professoren der Universität Padua umzusehen, so mag die heitere Gestalt des lebenslustigen Bassanio uns wol zu einer nähern Betrachtung der dortigen Studenten und des Studentenlebens jener Zeit verlocken.

Bassanio selbst ist nicht wie Gianetto im Pecorone ein junger Kaufmannssohn von auswärts, der in Venedig unter dem jungen Adel wie ein Edelmann lebt, ein Charakter, an dessen verschiedenen Abarten es übrigens in Venedig zu keiner Zeit gemangelt hat, — er gehört auch nicht zur venezianischen *jeunesse dorée* des sechzehnten Jahrhunderts, von welcher uns der schon citirte Giac. Franco a. a. O. eine Abbildung mit der naiven Beschreibung bietet: 'Es giebt in Venedig reiche junge Leute, welche nicht an Arbeiten

denken, sondern sich blosz dem Vergnügen überlassen, und namentlich den Sommer mit ihren Damen oder Nymphen in Treviso oder Padua genieszen.' Nein, Signor Bassanio ist ein ehrenhafter, liebenswürdiger junger Edelmann (III, 2), der sowol als Student, wie als Officier in der venezianischen Armee *(a scholar and a soldier'* [1]); I, 2) etwas gelernt, sich etwas versucht, und leichtlebig etwas viel Geld gebraucht hat, welches er guten Theils der Güte seines eben so groszmüthigen als reichen Verwandten Antonio zu danken hatte. Schon manchmal hat dieser ihm aus der Verlegenheit geholfen. Es handelt sich ihm jetzt darum, seine Lage durch eine Heirath mit einer reichen Erbin zu rangiren, zumal diese auszerordentlich liebenswürdig ist, und er von früher her eine Neigung für dieselbe hegt. Nun will er — dahin gestaltet sich die Ausrüstung des dritten Schiffes für Gianetto im Pecorone — den verlorenen Pfeilen einen letzten nachsenden, um sie wiederzugewinnen (I, 1). Die ersten derselben wurden vermuthlich schon in der Studentenzeit verschossen, als Bassanio auf der Universität mit jungen Marquis und Grafen sich herumtrieb, und mit dem Marquis von Montferrat [2]) von Padua aus einen Besuch in Belmont machte, als Portia's Vater noch lebte, und wobei die jugendliche Neigung zwischen ihm und Portia zuerst aufkeimte. Dergleichen ist überall und zu allen Zeiten kostspielig, war es aber in Padua damals noch mehr als sonst. Denn dies war zu jener Zeit die Mode- und Luxus-Universität des reichen jungen Adels namentlich Oberitaliens und Südösterreichs, der hier ein flottes und mitunter ausgelassenes Leben führte [3]). Welcher Aufwand von diesem gemacht wurde, kann man sich leicht denken. Ludwig Langenauer verausgabte 1554 während seines Rectorates der Paduaner Universität 3000 Kronthaler [4]), Friedrich Balthasar von Ossa, ein Sachse, 1566 in der gleichen Würde sogar über 10000 Kronthaler [5]). Und so ging es nicht blosz bei den Rectoren, sondern auch bei den einfachen Studenten. Wie im Pecorone der (angeblich) von Bologna nach Hause

[1]) Schlegel und Al. Schmidt übersetzen dies ungenau mit 'Kavalier', vermuthlich, weil sie die damalige Einrichtung des venezianischen Kriegsdienstes nicht kannten oder nicht bedachten.

[2]) Diesen Titel führten damals die Herzöge von Mantua aus der Familie Gonzaga, welchen Kaiser Karl V. dieses erledigte Reichslehen 1536 verliehen hatte.

[3]) B. Czerwenka, Die Khevenhüller, Wien 1867, S. 118 ff. — Th. Elze, Die Universität Tübingen und die Studenten aus Krain, Tübingen 1877, S. 19 ff.

[4]) Czerwenka a. a. O., S. 122.

[5]) Annales Legist. Nat. German. in Patav. degentium (Univ.-Archiv in Padua).

reisende '*gentiluomo giudice*', welcher eben ausstudirt hat, so erscheint in Shakespeare's 'Zähmung der Widerspänstigen' der junge Lucentio, eines reichen Kaufmanns Sohn aus Pisa, der um Philosophie zu studiren nach Padua kommt, von zwei Dienern begleitet, und bedarf ein Haus grosz genug um Freunde empfangen und seine Landsleute tractiren zu können. Diese Darstellungen entsprechen durchaus der damaligen Wirklichkeit, aus welcher sich viele Beispiele beibringen lieszen. Schon die damals noch bestehende Verfassung der Universität nach Nationen brachte für den Einzelnen gröszere Kosten mit sich, denn Keiner konnte sich seiner Nation und somit des Beitrages zu den derselben erwachsenden gemeinsamen Ausgaben entziehen. Als einzige Erläuterung hierzu mögen die Theateraufführungen der Studenten erwähnt werden. Schon 1566 war es eine alte Gewohnheit der paduaner Studenten, dasz sie beim ersten Schneefall Geld sammelten, um von dem Ertrage später Theater zu spielen, was dann gewöhnlich im Carneval statthatte. Es gab aber nicht in jedem Jahre Schnee, und so wurde 1574 die Einsammlung des Geldes zur Herstellung der Bühne und passender Zuschauersitze auf den 3. Februar für eine Theateraufführung am 23. Februar festgesetzt. Kein Italiener trug weniger als 16 solidi (beinahe 1 Lira gegenwärtigen italienischen Geldes) bei, wofür ihm ein Eintrittsbillet gegeben wurde. Natürlich konnten da auch die Andern nicht zurückbleiben, und vornehmere Studenten gaben ihrem Range zufolge noch höhere Beiträge. Damals war übrigens der Zudrang zu diesem, im groszen Saale der Amtswohnung des Stadt-Capitäns aufgeführten Schauspiel so auszerordentlich grosz, dasz sofort nach Eröffnung der Thüren Bürger und Studenten, Patrizier und Männer niedern Standes eindrangen und den ganzen Raum erfüllten; der Rector der Universität konnte nicht mehr zu seinem reservirten, nun aber schon besetzten Platze gelangen; Graf Philipp von Hanau und die Grafen Johann und Georg von Montfort konnten trotz ihrer geleisteten hohen Beiträge, ihrer Eintrittskarten und ihres Ranges nicht mehr hinein; auf der Bühne selbst saszen und standen 240 Damen, so dasz die Spieler dadurch gehindert wurden [1]).

Freilich war damals die Universität Padua auch viel stärker besucht als gegenwärtig. Während im Studienjahr 1876—77 die Zahl der hier eingeschriebenen Studenten nur 971 (incl. 111 Farmacisten) betrug, zählte man deren 1542: 1300 und 1560: 1500.

---

[1]) *Annales Legistarum* Nat. Germ. in Patav. degentium (Univ.-Archiv in Padua).

Im Jahre 1579 befanden sich in Padua allein 400 deutsche und 250 französische Studenten. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts bestand die Universität aus 23 Nationen, darunter *Germanica* (die bedeutendste und einflussreichste von allen), *Boema, Ungara, Provincialis, Hispana, Anglica, Scotta, Romana, Sicula, Lombarda, Veneta, Dalmata, Ultramarina, Mediolana, Patavina* u. s. w. Von den Nationalmatrikeln sind noch diejenigen der Legisten und der Artisten deutscher Nation vorhanden, aber von der officiellen allgemeinen Universitätsmatrikel findet sich leider nur noch ein kleines, die Jahre 1590—98 umfassendes Bruchstück vor. Es macht einen eigenen Eindruck, in diesen Papieren Namen zu finden, wie die von Shakespeare genannten *Court*, *Sands*, *Vaux*, *Gargrave*, *Williams, Scroope,* dann unter den Deutschen die Dänen *Rosenkranz* 1587-89 und *Güldenstern* 1603, unter den Provenzalen *Alex. del Bene* 1593 (an '*Mr. le Bon*' im 'Kaufmann von Venedig' erinnernd), ferner die anderweit bekannten *Gray*, *Howard*, *Thom. Sackville*, *Lucy*, *Thom. Lee,* unter den Schotten *Walterus Scotus* 1592 und *Georgius Locardus* 1594, unter den Deutschen *Schiller* 1588—89, *Opitz* 1583, *Winckelmann* 1615, *Pestalozzi* 1611, *Hahnemann* 1583 u. s. w.

Jedenfalls ergiebt sich aus diesen Listen, dasz am Ende des sechzehnten Jahrhunderts verhältniszmäszig nicht wenige Engländer sich kürzere oder längere Zeit Studirens halber in Padua aufhielten, welche dann gewisz alle auch Venedig besuchten, so dass schon damals die Zahl englischer Reisender in der Dogenstadt gewisz viel gröszer gewesen ist, als man sich gewöhnlich vorzustellen pflegt. Damit öffnet sich aber zugleich eine andere, bisher nicht beachtete Quelle für die Kenntnisz venezianer Verhältnisse, Zustände und Örtlichkeiten in England. Denn die gewesenen paduaner Studenten haben ohne Zweifel manche Gewohnheit, manche Erzählung, manche schriftliche Aufzeichnung mit nach Hause gebracht. Und wenn es bisher nicht nachweisbar gewesen ist, dasz Shakespeare seine genaue Kenntnisz Venedigs und Padua's und ihrer Umgebung aus eigener Anschauung oder aus Büchern [1]) geschöpft habe, so könnte er dieselbe allenfalls aus mündlicher Mittheilung von einzelnen in England lebenden Italienern, wahrscheinlicher von einzelnen in Italien gewesenen Engländern, namentlich solchen, die in Padua studirt hatten, erhalten haben. Warum sollte nicht Shakespeare mit einem oder dem andern derselben zeitweise nähern Verkehr gehabt haben

---

[1]) Moryson's, Coryat's und Sandys' Reisewerke fallen hierfür zu spät. Fynes Morison ward übrigens am 21. November 1593 in Padua immatriculirt.

können, z. B. mit dem jungen Thomas Sackville, der 1591 in Padua studirte? Hat er doch dessen Vaters 'Spiegel für Staatsmänner' mannigfach für seine englischen Geschichtsdramen benutzt, und erst später war der ältere Thomas Sackville, dann Lord Buckhurst, Earl of Dorset und Lord-High-Treasurer von England, durch seine politische Stellung veranlaszt, gegen Graf Leicester aufzutreten und bei der Untersuchung und Verurtheilung des Grafen Essex den Vorsitz zu führen. Hierdurch soll jedoch durchaus nicht eine neue, müszige Hypothese aufgestellt, sondern nur die Möglichkeit einer derartigen Quelle für die bisher unerklärte Kenntnisz Shakespeare's von Italien behauptet werden. Da aber möglichenfalls in dieser Richtung noch etwas aufgefunden werden kann, mögen hier noch aus der paduaner Universitäts-Matrikel *(Natio Anglica)* wenigstens die Namen derjenigen Engländer mitgetheit werden, welche in den Jahren 1591—94 incl.[1]) auf dieser Hochschule studirt haben.

1591, 20. Sept. *D. Petrus de Bredam Dominus de Casilles brabantinus — cum cicatrice in facie.*

22. Nov. *D. Alex. Couerte Anglus — cum parva cicatrice in pollice sinistro.*

29. Nov. *D. Thomas Sackavillus, nobilis Anglus — cum naevo sub dextra aure.*

29. Nov. *D. Mattheus Pryce Anglus — cum parva cicatrice sub oculo sinistro* (wol des vorigen Begleiter).

28. Dec. *D. Franc. Scagger Anglus — cum cicatrice in ima parte manus sinistrae.*

1592, 13. Jan. *Nob. D. Henricus Lennardus Anglus, aetatis suae 23.*

22. Jan. *D. Franc. Tusser Anglus – cum cicatrice in suprema parte pollicis sinistri.*

5. März. *D. Henricus Leyght Anglus — cum suprema parte digiti minusculi abscissa manus sinistrae.*

12. Aug. *D. Henricus Hevillus Anglus — cum cicatrice in medio digito sinistro.*

12. Aug. *D. Ant. Geue . . . ildus Anglus — cum cicatrice juxta pollicem et indicem dextrum.*

15. Sept. *D. Ricard. Sands Anglus — cum parva cicatrice in facie.*

1593, 15. April *D. Marinus Guiard Anglus.*

9. Juni. *D. Henricus Scroopius Anglus — cum naevo in manu sinistra.*

---

[1]) Diese Jahre, als der Abfassung des 'Kaufmann von Venedig' am nächsten vorhergehend, sind in der angegebenen Richtung die wichtigsten.

9\. Juni. *D. Gulielmus Godolphinus Anglus — cum naevo in collo sub aure dextra.*

9\. Juni. *D. James Cookaeus Anglus — cum cicatrice in articulo medii digiti.*

15\. Juni. *D. Georgius Reinell Anglus — cum cicatrice in fronte supra supercilio sinistro.*

19\. Juli. *D. Gulielmus Silliardus Anglus.*

23\. Juli. *D. Seinelowe Knyretan Anglus — cum cicatrice in oculo et manu sinistra.*

11\. Aug. *D. Joannes Gray nob. Anglus — cum cicatrice in pollice sinistro.*

21\. Nov. *D. Fynes Morison Anglus — cum cicatrice sub oculo dextro.*

1594, 7. April. *D. Henricus Hydus Anglus — cum cicatrice in manu sinistra.*

7\. April. *D. Thomas Thurillus Anglus — cum cicatrice in superiore parte macillae dextrae.*

26\. Mai. *D. Robertus Scorleus - cum cicatrice in manu dextra.*

26\. Mai. *D. Humfridus Coningsbeus Anglus — cum parva cicatrice in sinistra parte frontis.*

5\. Okt. *D. Eduardus Becherus Anglus — crine niger.*

Aus den hier paszmäszig beigefügten 'besondern Kennzeichen', namentlich den häufigen Narben an der linken Hand und Kopfseite, läszt sich übrigens wol erkennen, dasz die jungen Herren in England damals nicht weniger rauflustig waren, als die in Padua und anderwärts.

Venedig, im Oktober 1877.

Eine griechische Quelle zu Shakespeare's Sonetten.

Von

W. Hertzberg.

Im December v. J. theilte mir der um die Literatur des groszen Briten so hochverdiente Freiherr von Friesen eine überaus interessante Entdeckung mit. Er hatte in Herder's 'Ideen zur Geschichte und Kritik der bildenden Künste' (Werke, Zur schönen Literatur und Kunst, Th. VII, p. 223, Tübingen 1806. — in der Cotta'schen Ausgabe von 1853 (12°) das. Th. XII, S. 170) folgende Stelle gefunden: 'Was ist holdseliger als ein schlafendes Kind? Die Kunst und das Epigramm erfreute sich also sehr am schlummernden Amor. Man solle ihm nicht nahen, sprach diese (*sic*); auch im Schlafe traue man ihm nicht. Oder er wird im Schlummer gefesselt, seine Pfeile werden ihm genommen; *seine Fackel wird in eine Quelle getaucht, damit sie erlösche; und es erglüht die Quelle, sie wird ein Lustbad der Liebe.*'

Dasz dies letztere Bild das Motiv zu den beiden Schluszsonetten unter den Shakespeare'schen abgegeben hat, war augenfällig. Ich setze zu bequemerer Vergleichung mit dem sogleich zu Berichtenden das letzte (CLIV) hieher:

The little Love-god lying once asleep
Laid by his side his heart-inflaming brand,
While many nymphs that vow'd chaste life to keep
Came tripping by; but in her maiden hand
The fairest votary took up that fire
Which many legions of true hearts had warm'd;
And so the general of hot desire
Was sleeping by a virgin hand disarm'd.

This brand she quenched in a cool well by,
Which from Love's fire took heat perpetual,
Growing a bath and healthful remedy
For men diseased; but I, my mistress' thrall,
Came there for cure, and this by that I prove,
Love's fire heats water, water cools not love.

Herr v. Friesen ersuchte mich nun, diejenigen Darstellungen der antiken Kunst — denn darauf schien sich zunächst der nicht ganz correcte Ausdruck Herder's ('sprach *diese*') zu beziehen — oder dasjenige Gedicht, wenn ich könnte, zu ermitteln, worauf Herder seine Angabe begründet habe.

Zuerst glaubte ich, dasz dieselbe auf einer jener oberflächlichen Reminiscenzen beruhe, wie sie diesem geist- und phantasievollen Mann zuweilen in die Feder gelaufen sind. Mir war ein derartiges Bild durchaus nicht im Gedächtnisz, und der Gedanke, dasz die antike Plastik sich desselben bemächtigt hätte, erschien von vornherein ausgeschlossen. Eine in das Wasser geworfene brennende Fackel kann in Marmor oder Erz doch nicht dargestellt werden; die Alten hätten sich sicherlich nicht an einen so ungefügen Vorwurf gemacht. Es blieben also höchstens Gemälde übrig, also die einzigen, welche in Frage kommen konnten, die Pompejanischen. Aber ich erinnerte mich nicht, etwas dergleichen im Museo Nazionale (weiland Borbonico) gesehen zu haben, und von den Nachbildungen derselben stand mir nur eine geringe Auslese zu Gebot.

So fand ich mich als auf das einzige Forschungsgebiet auf die Poesie beschränkt. Ich durchblätterte Anakreon, dessen erotische Tändeleien zunächst Ausbeute versprachen, — vergebens. Dann ging ich an die palatinische Anthologie und fand daselbst nach langem Suchen im IX. Buche (*'Επιδεικτικά*) unter N. 637 die ersehnte Quelle. Dies Epigramm bezeugt nun zwar einerseits, dasz Herder durch seine Phantasie zu etwas Schönmalerei sich hat fortreiszen lassen, auch das Gedicht nicht recht verstanden hat, andererseits aber bot es mir weit mehr, als ich irgend erwartet hatte, nämlich, dasz Shakespeare dieses Epigramm vor Augen gehabt, nachgeahmt und namentlich in Sonett CLIV *beinahe übersetzt* hat.

Es lautet:

Τᾷδ' ὑπὸ τὰς πλατάνους ἁπαλῷ τετρυμένος ὕπνῳ
εὗδεν Ἔρως, νύμφαις λαμπάδα παρθέμενος.
Νύμφαι δ' ἀλλήλῃσι, "τί μέλλομεν; αἴθε δὲ τούτῳ
σβέσσαμεν," εἶπον, "ὁμοῦ πῦρ κραδίης μερόπων."
Λαμπὰς δ' ὡς ἔφλεξε καὶ ὕδατα, θερμὸν ἐκεῖθεν
Νύμφαι Ἐρωτιάδες λουτροχοεῦσιν ὕδωρ.

Zu deutsch:

Unter dem Platanos dort schlief sanft vom Schlummer bewältigt
Eros; er hatte dem Quell nahe die Fackel gelegt.
'Zaudern wir noch?' so sprachen die Nymphen, 'o könnten mit diesem
Feuer die Glut wir zugleich löschen in menschlicher Brust!'
Aber die Fackel entflammte die Flut, und im Haine des Eros
Gieszen die Nymphen seitdem heiszes Gewässer zum Bad.

Das Gedicht ist von dem Scholasticus Marianus verfaszt, einem Byzantiner, der wahrscheinlich dem 5. Jahrhundert nach Chr. und daher kaum noch dem *classischen* Alterthum angehört; man darf selbst vermuthen, dasz er ein Christ war; denn sein Name Marianus ist viel wahrscheinlicher von der Jungfrau Maria als von der gens Maria abzuleiten. Die Behauptung Herder's daher, dasz die in dem Gedicht (allerdings recht fein und zierlich) ausgedrückte Idee dem *Alterthum geläufig*, greift zu weit. Ich finde zwar im Nachtrag zu dem Jacobs'schen Abdruck der Anthologie (Anthol. Planudea I, ep. 14) ein kurzes Epigramm des Zenodotus, das den Keim zu diesem Bilde zu enthalten scheint:

Τίς γλύψας τὸν Ἔρωτα παρὰ κρήνῃσιν ἔθηκεν;
Οἰόμενος παύσειν τοῦτο τὸ πῦρ ὕδατι.

Wer, der den Eros gemeiszelt, hat nah' ihn gesetzt an die Quelle?
Er, der geglaubt, durch die Flut lasse sich stillen die Glut.

Aber erstlich wäre dieser Keim doch noch sehr schwach, und zweitens ist über das Zeitalter dieses Zenodotos so gut wie nichts bekannt. Sicherlich ist er nicht *der* Zenodotos, welcher als Grammatiker berühmt unter Ptolemäus Philadelphus zu Alexandria blühte.

Wenn nun aber Herder seine Bemerkung mit der etwas überschwänglichen und nicht recht verständlichen Wendung schlieszt: 'Und es erglüht die Welle; sie wird ein Lustbad der Liebe' so beruht dies offenbar auf einem Miszverständnisz, das sich Shakespeare in seiner Benutzung des griechischen Originals *nicht* hat zu Schulden kommen lassen und das sich durch folgende Thatsachen löst.

Derselbe Marianus, welcher auf dieselbe warme Quelle noch eine andere geistreich spielende Inschrift gemacht hat (IX, n. 626), in welcher die Wärme der Flut dadurch erklärt wird, dasz Eros für seine Mutter das Bad geheizt und dasz deren Schweisz sich mit dem Wasser vermengt und diesem einen dauernden Wohlgeruch verliehen habe — eben dieser Marianus hat noch zwei längere Gedichte für dieselbe Sammlung hergegeben (N. 668 u. 669), welche sich in der Schilderung eines anmuthigen Parks (παράδεισος) in der

Vorstadt von Amasea (am Pontus) ergehen. Dieser Hain und diese Vorstadt hiesz Eros, wie uns die Ueberschrift des ersten Gedichtes (668) und das zweite in N. 11 lehrt. Es ergiebt sich daraus, dasz der Beiname der Nymphen *Ἐρωτιάδες* ein localer ist, mit dem der Epigrammatist nur gespielt hat, weshalb ich denselben auch übersetzt habe: 'Nymphen im Haine des Eros'. Denn es ist so gut wie gewisz, dasz unser Bad einen Theil jener Parkanlagen bildete. Dies bezeugt nicht nur die in den späteren Auszügen der Palatinischen Sammlung, aber immerhin von alter Hand, hinzugefügte Ueberschrift unseres Epigramms, sondern noch zum Ueberflusz die Erwähnung (in Ep. 664, N. 5 u. 6) von allerlei Wasserkünsten, durch welche der Park sich auszeichnete. Dies also sind die 'Erotiadischen Nymphen' nicht ein 'Lustbad der Liebe' welches Herder daraus macht.

Soweit gingen etwa meine Mittheilungen über die griechische Quelle der beiden Schluszsonette Shakespeare's. Später habe ich gesehen, dasz ich mir den Weg zu ihr bedeutend hätte verkürzen können, da Herder selbst eine Uebersetzung des fraglichen Epigramms in seinen 'Schriften zur griechischen Literatur' (Blumen aus der griechischen Anthologie. Zur schönen Literatur und Kunst No. 8, S. 69 in der Cotta'schen Ausgabe von 1853) mit aufgenommen hat. In derselben finden sich neben andern kleinen Ungenauigkeiten auch bereits die Erotiadischen Nymphen als '*liebende* Nymphen' wiedergegeben, was ganz gegen die Voraussetzung der ersten Verse verstöszt, aber zugleich die oben erwähnte unklare Schluszwendung vom 'Lustbad der Liebe' erklären hilft.

Nun aber die ungleich schwierigere Frage, auf welche wohl niemals eine völlig befriedigende Antwort wird gegeben werden können: Wie ist Shakespeare zu diesem Gedichte gekommen, an dem er so viel Interesse fand, dasz er es zweimal nachbildete und mit einer ihm eigenthümlichen geistreichen Schluszanwendung versah? — Dasz er den griechischen Text gekannt, gelesen und verstanden habe, ist gewisz nicht anzunehmen, da nirgend sonst Spuren seiner Kenntnisz der griechischen Sprache hervortreten. Die Palatinische Sammlung konnte er selbstredend auch nicht indirect benutzen, da diese nach mannigfachen Schicksalen erst durch den Pariser Frieden nach Heidelberg zurückgebracht und erst in den Jahren 1815—1817 edirt ist. Wohl aber war der mit andern Epigrammen erweiterte Auszug der Anthologie, von dem byzantinischen Mönch Maximus Planudes (c. 1350) veranstaltet, in welchem sich die fraglichen Gedichte gleichfalls befinden, seit Ende des 15. Jahrhunderts durch viele Drucke im westlichen Europa verbreitet (ed. princeps

Florenz 1494, cura Jani Lascaris) am meisten wohl nach den Aldinen und Baseler Ausgaben, seit Mitte des 16. Jahrhunderts durch die Pariser des Henr. Stephanus (1566). Auch an Übersetzungen ins Lateinische theils der ganzen Sammlung, theils erlesener Epigramme in Vers und Prosa fehlte es auf dem Continent gleichfalls nicht. Die schönste derselben von Hugo Grotius kann Shakespeare nicht vorgelegen haben. Denn Grotius ist erst 1585 geboren und seine Übersetzung lange nach seinem (1645 erfolgten) Tode veröffentlicht. Aber es existirten schon vorher deren genug. Seit der ersten: Selecta epigrammata, Basel bei Bebel 1529 — zähle ich (nach Jacobs in den Prolegomena und Fabricius Bibl. Gr.) bis zum Schlusz des Jahrhunderts *acht*. Eine und die andre derselben wird schon den Weg nach England gefunden haben. In England selbst, das während dieser ganzeu Periode an eigentlichen Philologen arm war, ist weder eine Übertragung noch eine Ausgabe des Originals erschienen. Durch welche Vermittlung Shakespeare zur Kenntnisz dieser Gedichte gekommen, bleibt daher eine ungelöste Frage.

Nur auf ausdrücklichen und wiederholten Wunsch des Frh. von Friesen, dem der Herausgeber dieses Jahrbuchs sich anschlosz, habe ich die Mittheilung der obigen Notizen übernommen, die von Rechtswegen dem '*only begetter*' dieser wichtigen und interessanten Entdeckung und nicht seinem philologischen Handlanger zugekommen wäre. Ich kann aber wenigstens nicht umhin, mit den eigenen Worten Herrn von Friesen's zu schlieszen, 'dasz die Grenzen von Shakespeare's Wissen überall räthselhaft bleiben, weshalb wir denn durch diese Entdeckung von neuem zur Bescheidenheit im Urtheil über dasselbe gemahnt werden.'

Bremen, September 1877.

Shakespeare's Masz für Masz
und
die Geschichte von Promos und Cassandra.

Von

K. Foth.

Die zahlreichen, zum Theil mit groszem Scharfsinn geführten Jntersuchungen auswärtiger sowohl als vaterländischer Gelehrten haben es jetzt hinlänglich festgestellt, dasz fast alle Stücke Shakespeare's sich auf irgend ein historisches Ereignisz oder auf eine volksthümliche Erzählung gründen, möge es eine Legende, eine Novelle oder ein Lied sein, dasz kaum ein einziges in seinem ganzen Umfange der Erfindung des Dichters allein angehört. Jeder, der ich mit Shakespeare beschäftigt, hat mit dieser Thatsache zu rechen und hat, soll nicht sein Verständnisz Shakespeare's ein unvollommenes bleiben, bei jedem einzelnen Stücke nach der Quelle zu rschen. Verschiedene Fragen werden sich ihm zur Beantwortung arbieten. Er wird zu untersuchen haben, wie der Dichter den m überlieferten Stoff behandelte, was er ihm entnahm und was r aus demselben fortliesz, was unverändert blieb und was er seiner ngestaltenden Hand unterzog; er hat sich ferner die Frage vorzugen, ob dies die einzige dem behandelten Stück zu Grunde liegende uelle ist, oder ob nicht noch irgendwo anders Erzählungen, denlben oder einen ähnlichen Gegenstand betreffend, existiren, und enn dies der Fall ist, ob und in welchem Umfange Shakespeare e benutzte. Wir werden daher in den folgenden Blättern, die ch eine Untersuchung von Shakespeare's *Measure for Measure* it Bezug auf die demselben zu Grunde liegende Quelle: *the History Promos and Cassandra* zur Aufgabe gesetzt haben, in der angebenen Art und Weise verfahren, indem wir die aufgeworfenen agen beantworten und andere, sobald sie sich darbieten, zu lösen rsuchen.

Bevor wir näher auf unsern Gegenstand eingehen, sind einige orientirende Worte über 'die Geschichte von Promos und Cassandra' nöthig. Es ist allgemein bekannt, dasz Shakespeare fast den ganzen Rahmen seines Stückes aus *George Whetstone's Historye of Promos and Cassandra* entnahm, einem zehnactigen, in zwei grosse Haupttheile zerfallenden Drama, oder wie der Titel sagt: '*The righ excellent and famous Historye of Promos and Cassandra, divide into two comical discourses . . . wherein is showne, the ruyne an overthrowe of dishonest practises: with the advauncement of uprigh dealing.*' Whetstone gehört zu der Zahl jener frühen englische Dramatiker, welche durch Verknüpfung des Tragischen mit den Komischen, des Ernsthaften mit dem Scherzhaften, eine Dramengattung zu schaffen suchten, welche die rechte Mitte hielt zwische den höfischen Dramen, die, den antiken Dramen nachgebildet, durch aus nicht immer dem Geschmack der grossen Masse des englische Volkes zusagten, und jenen mehr volksmäszigen Stücken, die au den Interludes entstanden, sehr häufig lasciv und schmutzig waren auch selten einen festen und gegliederten dramatischen Bau zeigten Es wird nicht uninteressant sein, die Ansicht unseres Autors übe diesen Gegenstand zu hören. Nachdem er in seiner, an W. Fleet wood, Esq. gerichteten Vorrede gesagt hat, dasz 'der Seltenhe und der nothwendigen Kenntnisz des darin enthaltenen Stoffe halber und um die Handlungen lebendiger hervortreten zu lassen er die ganze Geschichte in zwei Komödien theilte, nachdem dann hinzugefügt hat, dasz 'die Wirkungen beider gut und schlec sind: Tugend vermischt mit Laster' behauptet er, dasz der Zwe einer Komödie darin besteht, den Hörer oder Leser zu belehr durch die Beschreibung guter wie schlechter Handlungen und fäh dann, indem er zu einer Betrachtung des Zustandes des damalig Dramas übergeht, so fort: *For at this daye, the Italian is so la civious in his commedies, that honest hearers are grieved at his a tions: the Frenchman and Spaniarde folowes the Italians humou the Germaine is to holye: for he presentes on every stage what pre chers should pronounce in Pulpets. The Englishman in this qu litie, is most vaine, indiscreete, and out of order: he first groun his worke on impossibilities: then in three howers ronnes he thro the worlde: marryes, gets Children, makes Children men, men conquer Kingdomes, murder monsters and bringeth Gods from Heave and fetcheth Divels from Hell. And (that which is worst) their grou is not so unperfect as their working indiscreete . . . Manye tim (to make mirth) they make an Clowne companion with a kinge:*

their grave counsels they allow the advice of fooles: yea, they use one order of speech for all persons, a grose Indecorum, for a Crowe wyll yll counterfet a Nightingales sweet voice: even so, affected Speeche doth misbecome a Clowne. For to work a Commedy kindly, grave old men should instruct, yonge men should showe the imperfections of youth: Strumpets should be disorderly: entermingling all these actions in such sorte, as the grave matter may instruct and the pleasant delight: for without this change, the attention would be small and the liking, lesse.' In der That hat der Autor, wie wir sehen werden, sich alle mögliche Mühe gegeben, diese Abwechselung hervorzubringen. Das Stück ist durchweg in Versen geschrieben, dieselben tragen den Charakter jener Zeit. Verse von verschiedener Länge und bisweilen von verschiedenem Metrum sind zusammengeworfen, wie es gerade dem Dichter passte; auszer dem Vierzehnsilbler ist es das heroische Versmasz, welches bei weitem vorwiegt; Blankverse begegnen noch nicht. Ob Shakespeare dieses Stück jemals auf der Bühne dargestellt sah oder nicht, ist für uns von keinem Belang; Thatsache ist, dasz es im Jahre 1578 gedruckt wurde, und dasz vier Jahre später der Autor es in eine kurze Prosaerzählung umsetzte und dabei alles das überging, was nicht mit der Haupthandlung in innigem Zusammenhang stand. Diese Erzählung verleibte er seinem *Heptameron of Civil Discourses* ein, und eben dieselbe ist es, der Whetstone die kurze Inhaltsangabe, welche er seinem Drama vorausgeschickt hat, entnommen hat. Hier mögen einige Bemerkungen in Bezug auf den Titel, den Shakespeare seinem Drama gab, eingeschaltet werden. Die Worte '*Measure for Measure*', die den Titel des Stückes bilden und die auch in dem Urtheil, welches der Herzog über Angelo fällt, (V, 1) begegnen, finden wir ebenfalls in König Heinrich VI, Theil II, Akt II, Sc. 6, wo es heiszt:

From off the gates of York fetch down the head,
Your father's head, which Clifford placed there,
Instead whereof, let this supply the room:
Measure for Measure must be answered.

Nun scheint es mir, dasz Shakespeare auf diesen Titel durch gewisse Stellen in Whetstone gebracht sein kann. In der zweiten Scene des 3. Akts (Th. II) sagt der König: *Hoc facias alteri quod tibi vis fieri*, und in der 4. Scene des 5. Aktes (Th. I) sagt Roscoe mit Bezug auf Phallax:

No force for that who others doth deceive
Deserves himself like measure to receive,

und schliesslich lesen wir in der oben erwähnten Erzählung desselben Autors: *Hoc facias alteri quod tibi vis fieri: you shall be measured with the grace you bestowed on Andrugio.* Vergleicht man diese Aussprüche mit den entsprechenden Worten in Shakespeare (V, 1):

An Angelo for Claudio, death for death,
Haste still pays haste, and leisure answers leisure;
Like doth quit like, and Measure still for Measure,

so kann Niemand die Ähnlichkeit übersehen. Gibt man dies zu und hält die Ähnlichkeit für grosz genug, um uns einen hinreichenden Grund zu der Annahme zu geben, dasz Shakespeare den Titel seines Stückes aus Whetstoneentnahm, so entsteht eine andere Frage. Besteht irgend ein Zusammenhang zwischen diesen Wörtern und jenen obenerwähnten in König Heinrich VI.? und wenn, würde es vorschnell sein zu schlieszen, dasz der letztere geschrieben ist zu einer Zeit, als die Anlage zu Masz für Masz vom Dichter schon geschaffen war? Da eine genauere Untersuchung dieser Frage uns hier nichts angeht, so beschränken wir uns auf die Bemerkung, dasz bei den, wie mir scheint, immer noch nicht zu einem alle Parteien gleich befriedigenden Resultat gelangten Untersuchungen über die Chronologie Heinrichs VI., dieser Umstand die Aufmerksamkeit der Kritiker verdient.

Gehen wir jetzt von der äuszern Geschichte unseres Stückes zu diesem selbst über, so wird es zunächst nothwendig sein, eine kurze Zusammenstellung der allgemeinen Umrisse unseres Dramas, wie es von Whetstone in seinem Promos und Cassandra behandelt ist, zu geben; den Inhalt von Shakespeare's Masz für Masz setzen wir als bekannt voraus. Während wir bei Shakespeare es überall mit erdichteten Charakteren zu thun haben, versetzt Whetstone die geschilderten Ereignisse in die Zeit des Königs Mathias Corvinus von Ungarn, der ja aus der Geschichte des 15. Jahrhunderts durch seine glückliche und glänzende Regierung allgemein bekannt ist. Corvinus, König von Ungarn und Böhmen, ein milder Regent und edler Fürst überträgt die Statthalterschaft der Stadt Julio in Ungarn dem Promos, einem in hohem Ansehen stehenden Manne, den er dieser Auszeichnung für ganz besonders werth hielt. Aber nachdem dieser anfangs die Verwaltung der Stadt zur allgemeinen Zufriedenheit geführt hatte, verübte er ein schweres Verbrechen und gerade dasselbe Verbrechen, das er an andern oft strenge bestraft hatte. Denn es geschah, dasz ein junger Mann, Namens Andrugio, zum Tode verurtheilt wurde, weil er ein Mädchen, Polina mit Na-

men, geschändet hatte. Seine Schwester Cassandra wandte sich auf ihres Bruders Bitten an Promos und bat ihn unter vielen Thränen, doch ihres Bruders Leben zu schonen. Da sie auszerordentlich schön war und ein angenehmes Wesen hatte, so konnte er dem Wunsch eine Nacht bei ihr zuzubringen nicht widerstehen und gab ihr das Versprechen ihren Bruder in Freiheit zu setzen, wenn sie seinem Wunsche willfahren wolle. Anfangs höchst aufgebracht über einen so abscheulichen Vorschlag und fest entschlossen lieber zu sterben, als ihre Ehre zu verlieren, läszt sich endlich die arme Cassandra durch die Thränen ihres unglücklichen Bruders erweichen und willigt ein ihre Jungfräulichkeit als Lösegeld für ihres Bruders Freiheit dahinzugeben, indem sie zu gleicher Zeit hofft, dasz Promos sie, wie er ihr ebenfalls versprochen hatte, hernach heirathen werde. Aber die Grausamkeit 'dieses Teufels in Menschengestalt' war noch gröszer als seine Lasterhaftigkeit. Weit entfernt sein Versprechen zu halten, schickt er am Morgen nach der unglücklichen Nacht einen Befehl an den Gefängniszwärter, augenblicklich den Andrugio hinzurichten und sein Haupt der Cassandra mit folgenden Worten zu überreichen:

Fair Cassandra, as Promos promised thee,
From Prison loe, he sends thy brother free.

Und dieser grausame Befehl würde in der That ausgeführt worden sein, wenn nicht der Wärter, von Mitleid gerührt, den Andrugio hätte entkommen lassen, nachdem er ihm einen feierlichen Eid abgenommen hatte, dasz er unerkannt in der Einöde leben wolle. An Andrugio's Stelle wurde nun ein anderer, ihm auszerordentlich ähnlich sehender Sünder hingerichtet, und sein Haupt der Cassandra überbracht, die bei diesem Anblick in Thränen ausbrach und den Entschlusz faszte, sich selbst den Tod zu geben. Als sie aber bei sich erwog, dasz auf diese Weise das doppelte Verbrechen des Promos unbestraft bleiben würde, änderte sie ihre Absicht und beschlosz, sich mit ihren Klagen direct an den König zu wenden und ihm alles zu erzählen, was ihr begegnet sei. Der König eilte auf ihre dringende Bitte in jene Stadt und erliesz eine Proclamation des Inhalts, dasz, wenn irgend Jemand den Promos eines Verbrechens bezichtigen könne, er ihn selber richten würde. So vieles wurde dem schändlichen Statthalter zur Last gelegt, dasz der König sich bald von seiner Schuld überzeugte und strenges Gericht über ihn ergehen liesz. Er ordnete nämlich an, dasz Promos erst die entehrte Cassandra heirathen solle, um auf diese Weise ihre Ehre wiederherzustellen, und dasz er darauf hingerichtet

werden solle. Als aber die Heirath stattgefunden hatte, verschwand Cassandra's vorhin so rachedürstiger Sinn und machte einer aufrichtigen Liebe zu ihrem Gatten Platz, so dasz sie anstatt nach seinem Tode zu verlangen, den König fuszfällig für sein Leben bat. Dieser jedoch als ein gerechter Regent schlug ihre Bitte ab, und Promos soll gerade hingerichtet werden, als Andrugio, den Jedermann todt glaubt, plötzlich die Menge durchbricht und dem König berichtet, wie durch das Mitleid des Wärters Promos' Befehl zur Hinrichtuug nicht zur Ausführung gekommen war. So hat denn der König die Möglichkeit seinem Statthalter zu verzeihen, was er auch augenblicklich thut; ebenso erhalten der Wärter und Andrugio Verzeihung. Mit einer Doppelheirath zwischen Promos und Cassandra einerseits und Andrugio und Polina andererseits schlieszt das Stück, oder, wie Whetstone in seiner oben angeführten Einleitung sagt: der Schlusz zeigt die Bestrafung des Lasters und die Belohnung der Tugend.

Indem wir diese kurze Uebersicht über Whetstone's Drama gegeben haben, haben wir nur die allgemeinen Umrisse und die Hauptcharaktere berücksichtigt, die nebensächlichen Umstände aber, mit denen das Hauptereignisz umkleidet ist, sowie die mehr untergeordneten Personen, die in erschreckender Menge im Stück auftreten, mit Stillschweigen übergangen. Was diese letzteren anbetrifft, jene Unzahl von Gefangenen, Kupplern, Dirnen, untergeordneten Gerichtspersonen und derartigem Volk, so mag die Bemerkung hier genügen, dasz dieselben auf das Shakespeare'sche Stück nicht ganz ohne Einflusz geblieben sind. Eine genauere Vergleichung sparen wir uns für einen andern Ort unserer Abhandlung auf. Whetstone selbst berichtet in der seinem Drama vorausgeschickten Einleitung nur die Hauptpuncte; auch die oben erwähnte Erzählung desselben Autors erwähnt nichts von jenen Nebenpersonen und eingeflochtenen Episoden, an denen das Drama so reich ist. Zwischen dieser Erzählung und dem Drama besteht im Uebrigen kein wesentlicher Unterschied, und wir können deshalb Abstand nehmen von einer Inhaltsangabe derselben und uns auf die Bemerkung beschränken, dasz höchst wahrscheinlich Shakespeare diese Erzählung ebenfalls gekannt hat, nicht nur weil sie von demselben Autor herrührte, dessen Drama Shakespeare den Plan zu seinem 'Masz für Masz' verdankte, sondern auch noch aus gewissen andern Umständen. Nur auf Einen Punkt mag hier hingewiesen werden. In dem *Heptameron of Civil Discourses* trägt die Dame, welche unsere Geschichte erzählt, den Namen Isabella, wie wir aus folgen-

der Stelle ersehen: *Souveraigne maddame, and you faire gentlewomen [quoth Isabella] I intreate you &c.* Bei Shakespeare ist nun Isabella gerade der Name der Heldin, welche bei Whetstone Cassandra genannt wird. Andere Züge, auf die wir später Gelegenheit haben werden aufmerksam zu machen, werden unsere Vermuthung noch mehr bestätigen.

Gehen wir zu der Frage über, woher Whetstone das Material zu seinen Compositionen nahm, so kann nicht bezweifelt werden, dasz er dasselbe in einer italienischen Novelle des Giraldi Cinthio fand, die in seinen Hecatommithi, gedruckt zuerst 1565, mitgetheilt ist. Die allgemeinen Umrisse der dort erzählten Begebenheit sind dieselben, die wir schon kennen; nur in Einzelheiten sind kleine Abweichungen zu bemerken. Die Geschichte spielt hier in Innspruck unter der Regierung des Kaisers Maximilian, Promos heiszt hier Juriste, Andrugio Vieo, Cassandra Epitia. Simrock, der diesen Gegenstand in seinem trefflichen Buch: Die Quellen des Shakespeare behandelt (I, 152), befindet sich in einem Irrthum, wenn er die Erzählung Whetstone's für eine blosze Uebertragung aus dem Italienischen hält. Abgesehen von den bei Whetstone veränderten Namen stoszen wir auf Unterschiede wichtigerer Art, die der bedeutende Literarhistoriker übersehen zu haben scheint. In der italienischen Novelle wird der Befehl des Statthalters, den Gefangenen hinzurichten, ausgeführt, und Vieo, wie er hier heiszt, erleidet in der That die Todesstrafe, während der englische Autor ihn am Leben bleiben läszt, indem er das schöne Motiv des Mitleids einführt, das den Wärter zur Freilassung des Gefangenen bestimmt. Eine andere, obgleich weniger wichtige Abweichung ist folgende: Während Epitia, nachdem sie ihres Bruders Tod heftig beklagt und die Grausamkeit des Gouverneurs tausendfach verwünscht hat, anfänglich entschlossen ist, ihren Todfeind zu tödten, sobald er eine zweite Nacht bei ihr zubringen wird, dann aber ihren Entschlusz ändert, da so die Schmach der Entehrung nie von ihr genommen würde, hat Whetstone dieses Motiv unterdrückt, und an seine Stelle Cassandra's Entschlusz zum Selbstmord gesetzt, den sie jedoch gleich darauf aus demselben Grunde wie Epitia bei Cinthio aufgiebt. Eine dritte Aenderung, eine, der auch Shakespeare gefolgt ist, besteht darin, dasz der König in die Stadt, in welcher die ganze Begebenheit spielt, einzieht und eine Proclamation erläszt. In der italienischen Novelle läszt der König den Promos in seine Residenz kommen und verurtheilt ihn dort. Nach Constatirung dieser Verschiedenheiten bei beiden Schriftstellern erscheint es unbegreiflich, wie

Simrock dazu kommen konnte, diese Thatsachen zu übersehen und von Whetstone's Erzählung als von einer Uebersetzung aus dem Italienischen zu sprechen. Auszer dieser Novelle hat es auch ein italienisches Drama gegeben, welches von demselben Autor über denselben Gegenstand verfaszt und unter dem Titel Epitia veröffentlicht war. Die Kenntnisz dieses Gedichtes würde für uns sehr lehrreich sein; aber aus dem Umstande zu schlieszen, dasz Simrock es nur mit wenigen Worten erwähnt und Delius gar nicht davon spricht, müssen wir annehmen, dasz es verloren gegangen ist.

Auf die Frage, ob Shakespeare irgendwelche Kenntnisz von der italienischen Novelle hatte, läszt sich eine entscheidende Antwort nicht geben; denn überall, wo Shakespeare in seinem Lustspiel mit Cinthio übereinstimmt, stimmt er auch mit Whetstone überein, und überall, wo Cinthio und Whetstone von einander abweichen, folgt Shakespeare niemals dem ersten, sondern entweder dem letzten oder keinem von beiden. Auch begegnet uns sonstwo, sei es in den kleineren Begebnissen, von denen die Haupthandlung durchzogen ist, oder in den geographischen und historischen Anspielungen, oder in den Namen der handelnden Personen nichts, das uns irgend einen Anhaltpunkt für die Vermuthung geben könnte, Shakespeare habe die italienische Novelle gekannt. Da wir nun über diesen Punkt in Ungewiszheit bleiben müssen und da, selbst wenn wir Shakespeare's Bekanntschaft mit Whetstone's Quelle voraussetzten, wir doch keinerlei für unsern Zweck irgendwie wichtige Folgerungen daraus ziehen könnten, so können wir nunmehr, wo wir darangehen, die Unterschiede zwischen Shakespeare und seiner Quelle zu betrachten, getrost absehen von der italienischen Novelle, von der wir nur festhalten müssen, dasz sie die Grundlage war zu Whetstone's Drama. Die hauptsächlichsten Abweichungen des Shakespeare'schen Stückes von Promos und Cassandra, mögen sie in Auslassungen, Zusätzen oder Aenderungen gewisser Stellen bestehen, sind folgende: Bei Shakespeare ist es nicht die Schwester des zum Tode verurtheilten Gefangenen, sondern der Statthalter selbst, der durch das ihm vom Wärter überbrachte Haupt eines andern Gefangenen getäuscht wird. Eine zweite wichtige Abweichung, die viele kleinere Abweichungen nach sich zieht, besteht in der Verkleidung des Herzogs. Die Einführung einer groszen Anzahl äuszerst interessanter Scenen und anziehender Persönlichkeiten wie z. B. des leichtfertigen Lucio, ist die unmittelbare Folge seiner Theilnahme und Einwirkung auf den Gang der Handlung. Aber die wichtigste Abweichung, eine, die die ganze zweite Hälfte des

Stückes betrifft und sogar den Ausgang desselben umgestaltet, ist die Unterschiebung Mariana's für Isabella. Durch diesen Kunstgriff bewahrte Shakespeare die Isabella vor dem Verlust ihrer Ehre und hatte zu gleicher Zeit einen hinreichenden Grund, den Statthalter am Leben zu lassen, so dasz das Stück mit einer Doppelheirath schlieszen konnte gerade wie in Whetstone, mit dem einzigen Unterschiede, dasz hier die zwei Paare der Herzog und Isabella auf der einen und Andrugio und Polina auf der andern Seite sind.

Diese Aenderungen, die Shakespeare vorzunehmen für nöthig hielt, finden sich, wie gesagt, weder bei Whetstone noch bei Cinthio auch nur angedeutet; giebt es nun aber vielleicht andere Quellen, auf die sie sich zurückführen lassen? Hier würde die grosze Anzahl von volksthümlichen Erzählungen, Liedern und Novellen in Betracht kommen, die einen ähnlichen oder denselben Gegenstand wie Masz für Masz behandeln und fast über alle civilisirten Länder Europa's verbreitet sind. Eine Anzahl derselben ist von Simrock in seinem schon erwähnten Buch: 'Die Quellen des Shakespeare' gesammelt. Mögen sie erzählt werden in Frankreich von einem Officier Karls des Kühnen, von Olivier of Dain, dem schändlichen Günstling Ludwigs XI., von Ludwig von Navarra, dem Sohne Roberts von Frankreich, in England vom Oberst Kirke, in Italien von einem gewissen Hauptmann von Ferrara, von Don Garcias, dem Gouverneur von Mailand während des Krieges zwischen Karl V. und Franz I., in Deutschland von Otto I., der in der Lombardei ein, dem des Herzogs bei Shakespeare ähnliches Urtheil fällte: alle diese Geschichten sind nur mehr oder weniger sich einander ähnlich sehende Variationen derselben Grundidee, die wir am besten mit den Worten Simrock's dahin zusammenfassen: 'Die Frau oder die Schwester eines zum Tode Verurtheilten wendet sich an den Richter um Gnade für denselben. Der Richter verspricht ihr, den Gefangenen freizugeben unter der Bedingung, dasz sie eine Nacht bei ihm zubringt. Am folgenden Morgen wird der Verurtheilte ihr ausgeliefert, aber bereits hingerichtet. Für diese doppelte Schandthat erhält der Richter eine gerechte Strafe; zuerst wird er gezwungen die entehrte Frau zu heirathen, und gleich darauf erleidet er seinen Tod.' Aber noch ein anderer Umstand zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich. Im 16. Jahrhundert existirte eine französische Tragödie *Philamire* von Claude Rouillet, die denselben Gegenstand behandelte als Masz für Masz. Wir haben um so mehr Grund den Verlust derselben zu bedauern, als auszer den beiden englischen Stücken dies die einzige dramatische Bearbeitung unserer Geschichte war und zu gleicher

Zeit die frühste, von der wir Kunde haben. Adolf Ebert in seiner Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie pag. 136 bemerkt, dasz mit Ausnahme einiger weniger Verse, die Parfait citirt, nichts als das Argument uns erhalten ist, und fügt hinzu, dasz, da diese französische Tragödie im Jahre 1563 gedruckt wurde, also 2 Jahre vor dem Erscheinen der italienischen Novelle des Cinthio, der französische Autor einer andern als eben dieser italienischen Quelle gefolgt sein musz. Die französische Behandlung unterscheidet sich, soweit die kurze, uns erhaltene Inhaltsangabe ein Urtheil gestattet, von der englischen und der italienischen Bearbeitung nur in dem Einen Punkte, dasz statt der Schwester es hier die Frau des Verurtheilten ist, die ihre Ehre opfert, um ihren Mann zu retten.

Kehren wir jetzt zu unserer ersten Frage zurück, ob nicht in irgend einer jener oben angeführten Erzählungen, die denselben Gegenstand behandeln, gewisse Züge und Andeutungen vorhanden sind, die zu den von Shakespeare vorgenommenen Veränderungen Veranlassung geben konnten, so müssen wir leider sagen, dasz wir weder in Ansehung der allgemeinen Umrisse aller jener Erzählungen noch wenn wir jede einzelne gesondert für sich betrachten irgend etwas finden können, das den Abweichungen des englischen Dichters von seiner Quelle ähnlich sieht. Sie alle, wie es ja der Charakter aller volksmäszigen Erzählungen ist, berichten nur die Hauptfacta und übergehen alle Einzelheiten; sie sind zu kurz und zu wenig im Einzelnen ausgeführt, als dasz sie die grosze Menge von Zwischenfällen und Episoden darbieten sollten, an denen das Shakespeare'sche Stück so reich ist. Aber deshalb würde es noch nicht gerechtfertigt sein, wollten wir das Interesse und die Wichtigkeit einer Kenntnisznahme dieser verschiedenen Geschichten, die auf derselben leitenden Idee beruhen, in Abrede stellen. Denn nicht nur zeigen sie uns, dasz Shakespeare in diesem Falle wie in so manchen andern Fällen einen Gegenstand behandelte, der über viele Länder verbreitet und so zu sagen ein Gemeingut aller civilisirten Nationen geworden war, sondern sie sind uns auch insofern von Interesse, als wir durch ihre Kenntnisz in den Stand gesetzt sind, uns eine Vorstellung davon zu machen, wie Shakespeare, der unzweifelhaft mit nicht wenigen derselben bekannt war, seinen Gegenstand in einer von jenen abweichenden Weise behandelte. Indem wir die Grundidee aller jener Geschichten und Novellen mit derjenigen vergleichen, die wir bei Cinthio, Whetstone und Shakespeare gefunden haben, stoszen wir auf einen Hauptunterschied.

Dort haben wir einen tragischen Schlusz, der Richter wird für sein Verbrechen mit dem Tode bestraft; hier dagegen endet alles gut; der Richter erhält auf Bitten des von ihm entehrten Mädchens Verzeihung vom König. Dort haben wir eine durchaus volksmäszige Erzählung, der Urtheilsspruch des Fürsten ist strenge und grausam, aber gerecht; hier, wo das Mitleid an die Stelle der Gerechtigkeit tritt, ist der Einflusz künstlerischer Behandlung, eine gewisse Sentimentalität, nicht zu verkennen. Doch gibt es noch eine andere von Simrock nicht erwähnte Gestalt dieser Sage, eine Fassung, die in einem Punkte wenigstens mit dem Shakespeare'schen Masz für Masz eine gewisse Verwandtschaft zeigt. In einer alten orientalischen Erzählung wird die Frau, die wie Isabella bei Shakespeare gezwungen ist, dem lasterhaften Wunsch ihres Unterdrückers nachzugeben, vor dem Verlust ihrer Ehre dadurch bewahrt, dasz es ihr Gemahl ist, dem sie zugeführt wird. Bei Shakespeare wird mit ähnlicher Milderung des Verbrechens, Mariana dem Promos, mit dem sie früher verlobt war, zugeführt. Da aber diese orientalische Fassung wie es scheint, von keinem abendländischen Autor angenommen ist, so ist es nicht wahrscheinlich, dasz Shakespeare sie sollte gekannt haben, und wir müssen daher wohl bei der Annahme bleiben, dasz nirgends eine Quelle existirt, der Shakespeare seine Aenderungen entlehnen konnte, und müssen die andere Alternative annehmen, dasz alle Abweichungen von Whetstone des Dichters eigener Erfindung angehören. Andererseits sind jedoch in jenen Aenderungen gewisse Züge allgemeiner Art vorhanden, die noch einige Worte der Besprechung erfordern. Denn, an und für sich betrachtet, tragen sie alle einen so allgemeinen Charakter und begegnen so allgemein in den Erzählungen und Novellen des Mittelalters, dasz ein jeder vielleicht sich an ein ähnliches Ereignisz in irgend einer Geschichte aus jener Zeit erinnert. Sehr richtig bemerkt daher Simrock, dasz jene Aenderungen sämmtlich in Uebereinstimmung stehen mit der Überlieferung, nicht mit der Überlieferung einer bestimmten Erzählung, sondern mit der Überlieferung im Allgemeinen. Was die von Seiten des Gefängniszwärters durch Enthauptung eines andern Gefangenen an dem Statthalter anstatt an der Schwester verübte Täuschung betrifft, so ist nichts gewöhnlicher in älteren und neueren Sagen, als dasz Diener, die den Auftrag erhalten haben, ein unschuldiges Kind, eine Frau oder einen andern Verwandten zu tödten, vor der Ausführung dieses Befehles zurückschaudern und ihre Auftraggeber durch Unterschiebung falscher Wahrzeichen täuschen. Die Verkleidung des Herzogs und die

hervorragende Rolle, die er in dem Stücke spielt, findet unzählige Parallelen in den orientalischen Erzählungen von 'Tausend und eine Nacht'. Wie oft berichtet die Prinzessin Scheherezade, dasz der Chalif Harun al Raschid bei Nachtzeit und in Verkleidung die Straszen seiner Hauptstadt durchschlichen habe, um einen Einblick in die Sitten und Lebensgewohnheiten seiner Unterthanen sich zu verschaffen. Die Unterschiebung einer Frau schlieszlich an Stelle einer andern begegnet in einer groszen Anzahl Novellen, wenn auch nicht immer unter denselben Umständen wie in Masz für Masz. Wenn aber Simrock, indem er einige von ihnen mittheilt, ganz besonders auf die Unterschiebung der Giletta von Narbonne hinweist, die in einer von Boccaccio's Novellen und zwar der, welche die Grundlage für Shakespeare's 'Ende gut, alles gut' abgegeben hat, berichtet wird, wenn er, sage ich, auf diesen speciellen Fall hinweist als auf einen, der Shakespeare wahrscheinlich zu seiner Aenderung Veranlassung gegeben habe, so kann ich nicht mit ihm übereinstimmen. Eine Untersuchung, die für jedes einzelne der in einem Gedichte mitgetheilten Ereignisse, selbst für das unbedeutendste, nach einer Quelle sucht in Werken, die in jeder andern Hinsicht durchaus verschieden vom ersten sind, hat wenig Aussicht auf Erreichung ihres Ziels. Das Interesse, das solche Nachforschungen für uns haben, liegt auf einem ganz anderen Gebiete. Sie zeigen uns, wie der Dichter selbst bei Umänderung einer volksthümlichen Erzählung, fast unbewuszt und instinctiv der Tradition folgt. Dies ist natürlich nicht so zu verstehen, als wenn der Gegenstand, wie er in Whetstone's Stück überliefert ist, nicht hinlänglich in Einklang mit der Tradition gestanden hätte, und Shakespeare deshalb ihn mit mehr volksthümlichen Zügen umkleidete, die er hier oder dort in Liedern, Sagen oder Novellen fand: die Abweichungen vom Original können nicht auf so pedantische Motive zurückgeführt werden. Shakespeare war sich sehr wohl der groszen Disharmonie bewuszt, welche zwischen gewissen Zügen des ihm überlieferten Gegenstandes und den Sitten und Gewohnheiten des englischen Volkes bestand; er erkannte, dasz nicht alles, was in einer Novelle gefällt, auch auf der Bühne sicher ist, Beifall zu erhalten, dasz deshalb die dramatische Behandlung eines Gegenstandes eine andere sein musz als die novellistische (und dieser war gerade sein Vorgänger Whetstone fast durchweg gefolgt): so also änderte er jene Stellen, welche den damaligen sittlichen Anschauungen seines Volkes entgegen waren, und setzte an ihre Stelle andere, welche *nicht weniger* volksthümlich, aber wie er glaubte, mehr in Über-

einstimmug mit der Sitte seines Zeitalters waren. Nun kann es kein Zweifel sein, dasz am meisten der Charakter der Cassandra, wie er von Whetstone gezeichnet ist, und ihre schlieszliche Verheirathung mit Promos das dramatische Gefühl Shakespeare's verletzt haben, wie sie unseres verletzen. Whetstone scheint diese Unzuträglichkeiten ebenfalls gefühlt zu haben. Wenigstens hält er es in seiner Novelle für nothwendig, Cassandra's schlieszliche Einwilligung in die verruchten Wünsche des Promos zu rechtfertigen, indem er die Isabella, welche die ganze Novelle erzählt, sagen läszt: *Soveraigne madame and you, faire gentlewomen, I entreate you in Cassandra's behalfe, these reasons well wayed, to judge her yielding a constrainte and no consent;* und was Promos anbetrifft, so haben wir gesehen, dasz die einzige wichtige Abweichung Whetstone's von Cinthio darin bestand, dasz er das Leben des Andrugio schonte, und wir werden gewisz nicht fehlgehen, wenn wir diese Aenderung seiner Absicht, den Promos weniger schuldig erscheinen zu lassen, zuschreiben. Aber dies war nicht genug; der Charakter der Cassandra war unverändert geblieben: gezwungen, dem Promos zu Willen zu sein, dringt sie später darauf, ihn zu heirathen und bittet, da er zum Tode verurtheilt ist, unter Thränen um sein Leben. Niemand wird das Verfehlte in einer derartigen dramatischen Behandlung verkennen. Eine Frau, für die der Dichter unser Interesse beansprucht, darf nicht ein so seltsames und unnatürliches Benehmen gegen ihren Todfeind zeigen, darf sich nicht dem König zu Füszen werfen und um das Leben eines Mannes bitten, der sie geschändet, ihren Bruder getödtet und sich in jeder Beziehung als ein Schurke erwiesen hat. Andererseits erhält unser Gerechtigkeitsgefühl einen argen Stosz, wenn wir sehen, wie ein Mann Verzeihung erlangt, ja sogar noch Belohnungen empfängt, der solche Verbrechen begangen und keinerlei Bürgschaft gegeben hat, dasz er in Zukunft sich ändern werde. Indem wir ihn an eine tugendhafte und schöne Frau verheirathet sehen, können wir die Befürchtung nicht los werden, dasz er sein Weib unglücklich machen werde. Diese Unzuträglichkeiten scheinen mir der hauptsächlichste Grund gewesen zu sein für die Einfügung der verschiedenen Begebenheiten, die Shakespeare in seinem Stücke vorgenommen hat. Durch Unterschiebung der Mariana für Isabella suchte er unsere Achtung für die Heldin des Stückes zu bewahren und, da durch diesen Kunstgriff das vom Promos beabsichtigte Verbrechen der Schändung Cassandra's verhindert wurde, so hatte er einen Grund mehr, am Ende des Stückes glimpflicher mit ihm

zu verfahren. Aus dieser Hauptänderung folgten nothwendig andere. Da die Unterschiebung der Mariana nicht möglich war ohne die Vermittelung einer dritten Person, so schien für diesen Zweck Niemand geeigneter als der Herzog, den Jedermann von der Stadt abwesend glaubte, und da das Stück nicht schlieszen konnte, ohne uns über das schlieszliche Schicksal der Isabella aufzuklären, so konnte Shakespeare nichts besseres thun, als sie an ihren Wohlthäter, den Herzog, zu verheirathen.

Wenn wir bis jetzt bei unserer Untersuchung über die Beziehungen zwischen Masz für Masz und Promos und Cassandra nur die Haupthandlung und die Hauptpersonen in's Auge gefaszt, alle mehr nebensächlichen Umstände aber übergangen haben, so wenden wir uns jetzt einer ausführlicheren Betrachtung dieser und besonders der minder wichtigen Persönlichkeiten zu. Nehmen wir zuerst diejenigen Stellen in den beiden Stücken vor, welche, da beide die Hauptbegebnisse der ganzen Geschichte erzählen, sich einander am meisten ähnlich sehen, so kommen hier besonders die Dialoge zwischen Promos und Cassandra und zwischen Cassandra und ihrem Bruder Andrugio in Betracht. Delius hat in seiner Ausgabe von Masz für Masz einen Theil derselben mitgetheilt und die Bemerkung hinzugefügt, dasz, mit Ausnahme der allgemeinen Umrisse, Shakespeare so gut wie gar nichts seinem Vorgänger entnehmen konnte. Und so verhält es sich in der That. Die 4. Scene des 2. Aktes bei Shakespeare entspricht der 3. Scene des 3. Aktes bei Whetstone. Die blosze Thatsache, dasz Cassandra sich an Promos mit der Bitte um Gnade für ihren Bruder wendet, und dasz sie bei ihrem ersten Besuch den Befehl erhält, am folgenden Tage wiederzukommen, ist von Shakespeare beibehalten worden; aber weder in den Worten und Ausdrücken, die sie in ihrer Unterredung anwenden, noch in den Gründen, mit denen das arme Mädchen den Statthalter zu überreden sucht, findet man mehr als eine vorübergehende Ähnlichkeit. Alle die Umschweife, mit denen Angelo bei Shakespeare die Gesinnung Isabella's zu erforschen sucht, ohne sich selbst dadurch eine Blösze zu geben, wie er zuerst das Verbrechen ihres Bruders mit den härtesten Worten tadelt, wie er dann das Leben desselben abhängig macht von ihrer Schande, wie sie in ihrer Unschuld seine Worte miszversteht, wie seine schändliche Absicht immer klarer zu Tage tritt, und er schlieszlich sich entdeckt mit den Worten: *'let me be bold'*, dieses schöne Gemälde schlauer Überredungskunst eines verdorbenen Bösewichts gehört gänzlich Shakespeare zu eigen. Bei Whetstone verschmäht Promos alle Kunst-

riffe und enthüllt gleich seine Absicht: *Short tale to make, thy eauty has surprised me with love.* Eine Ähnlichkeit jedoch darf ıicht übergangen werden. Bei Whetstone sowohl wie bei Shakespeare bemüht sich der Statthalter, sein Opfer seinen Wünschen mehr gefügig zu machen dadurch, dasz er ihr gleich von vornherein ihre Bitte abschlägt und ihr so also fast alle Aussicht auf Erfolg benimmt. Bei Whetstone sagt Promos:

Faire dame, I well have wayd thy sute, and wish to do thee good,
But all in vaine, al things conclude, to have thy brother's blood,

und bei Shakespeare Angelo ähnlich: *Your brother cannot live.* Was lie andere obenerwähnte Stelle, den Dialog zwischen Cassandra und Andrugio, betrifft, so scheint es mir, als ob Shakespeare hier nicht owohl Whetstone's Stück als vielmehr seine Novelle benutzt hat.)enn hier lesen wir: *Fayne would he live, but shame closed his nouth, when he attempted to persuade his sister*, ein Motiv, das Whetstone in seinem Drama vollständig vernachlässigt hat (denn ıier ist Andrugio alles Schamgefühls baar), das aber Shakespeare ehr gut verwerthet hat, wenn er Claudio sagen läszt, indem derelbe sich anfangs mit seinem Ruhme brüstet: *Why give you me his shame? . . . If I must die, I will encounter darkness as a ride and hug it in mine arms,* und dann, als seine Todesfurcht len Sieg davongetragen hat über sein Schamgefühl: *Yes: has he ffections in him, that thus can make him bite the law by the nose, vhen he would force it? Sure it is no sin, or of the deadly seven t is the least. . . O Isabel! Death is a fearful thing.* In Whetstone's Stück verlangt Andrugio, sobald er erfahren hat, dasz sein Tod unwiderruflich beschlossen ist, und er nur durch seiner Schwester Schande gerettet werden kann, mit Ungestüm dieses Opfer und sucht ihres Widerstandes durch allerlei sophistische Gründe Herr zu werden: ihre Schande würde gröszer sein, wenn sie ihren Bruder umkommen liesze, während sie doch die Möglichkeit habe hn zu retten; Promos würde vielleicht, von ihrer Schönheit gelendet, sie später heirathen u. dgl. m. Shakespeare dagegen zeigt ıns die Todesfurcht als das einzige Gefühl, dessen ein Schwächling vie Andrugio unter solchen Umständen noch fähig ist, das seine ;anze Seele erfüllt und keinen Raum läszt für irgend ein anderes Gefühl. Der Unterschied der beiden Dichter in der Zeichnung ieses Charakters tritt am besten hervor, wenn man die folgende ;telle aus Whetstone mit der Beschreibung der Todesfurcht des Claudio bei Shakespeare vergleicht; Whetstone, Th. I, III, 4:

Cass. *All things conclude thy death, Andrugio:*
Prepare thy selfe, to hope it ware in vain.
Andr. *My death, alas what raysed this new disdayne*
Cass. *Not Justice zeale, in wicked Promos sure.*
Andr. *Sweete, show the cause, I must this doome endu*
Cass. *If thou dost live, I must my honor lose.*
Thy raunsome is, to Promos fleshly wyll
That I do yelde: then which I rather chose
With torments sharpe, my selfe he first should kyll.
Thus am I bent, thou seest thy death at hand;
O would my life would satisfy his yre,
Cassandra then would cancell soone thy band.
Andr. *And may it be a judge of his account,*
Can spot his minde with lawles love or lust?
But more, may he doome any fault with death,
When in such faulte he finds himselfe unjust?
Syster, that wise men love we often see.
. . . .

Dear sister then, note how my fortune stands,
That Promos love, the one is oft in use;
And sith he crave this kindnesse at your hands,
Thinke this, if you his pleasure do refuse,
I in his rage (poor wretch) shall sing Peccavi.
Here are two evils, the best harde to digest,
But where as things are driven unto necessity,
There are we byd, of both evyls choose the least.
. . . .

Nay, Cassandra, if thou thy selfe submit,
To save my life, to Promos fleshly wyll,
Justice wyll say thou dost no crime commit
For in forst faultes is no intent of yll.
. . . . *more slaunder would infame*
Your spotless lyfe, to reave your brothers breath,
When you have powre, for to enlarge the same.
. . . .
. . . .

Consider well my great extremity,
If otherwise, this doome I could revoke,
I would not spare, for any jeberdye
To free thee wench, from this same heavy yoke.

But ah, I see, else no way saves my life,
And yet his hope may further thy consent,
He sayde he maye percase make thee his wife,
And 'tis likelie, he cannot be content
With one nights joye. . .

Shakespeare III, 1.

Claudio. *Ay, but to die, and go we know not where;*
To lie in cold obstruction and to rot;
This sensible warm motion to become
A kneaded clod; and the delighted spirit
To bathe in fiery floods, or to reside
In thrilling regions of thick-ribbed ice; etc.

Wenn wir jetzt dazu übergehen, die mehr untergeordneten Handlungen und Charaktere zu betrachten, so werden wir nicht mit Unrecht annehmen können, dasz Shakespeare's Unabhängigkeit vom Original uns hier noch weit klarer entgegentreten wird als zuvor. Aber diese Annahme verlangt eine genauere Untersuchung. Vielleicht werden wir finden, dasz jene Veränderungen, Streichungen und Zusätze, die Shakespeare vornahm in jenen Nebenumständen, die die Haupthandlung begleiten, nicht so weit gehen, dasz sie eine fundamentale Verschiedenheit in diesen Punkten zwischen den beiden Stücken hervorbringen. Und in der That, die Ähnlichkeiten sind nicht zu übersehen. Das Laster, das in allen Gestalten im Shakespeare'schen Stücke auftritt, die unreine Atmosphäre, die wie ein dichter Nebel über der Stadt schwebt, die allgemeine Bestechlichkeit, die Zügellosigkeit und Wollust, die die Mehrzahl der handelnden Personen characterisiren, haben unzweifelhaft ihre Vorbilder in Whetstone's Drama gehabt. Die Gerichtsdiener, die Gefangenen, Kuppler, Kupplerinnen und Wüstlinge, die hier auftreten, finden wir auch bei Shakespeare, obwohl in kleinerer Anzahl und in einer Art und Weise und zu einem Zwecke verwandt, der oft dem seines Vorgängers sehr unähnlich ist. Wenn es nun auch in den meisten Fällen unmöglich ist, für jeden von diesen Charakteren den entsprechenden bei Shakespeare aufzufinden, so musz man doch unbedingt zugeben, dasz z. B. Mistress Lamia, die Kupplerin, das Vorbild gewesen ist für Mistress Overdone, oder dasz eine gewisse Charakterähnlichkeit existirt zwischen Phallax und Lucio, denn sie zeigen dieselben verschrobenen Manieren und verworfenen Grundsätze und sind beide die einzigen Personen, welche am Schlusse des Stücks einer strengen Strafe nicht entgehen; ferner zwischen Ulrico, dem *Gerichtsbeamten*, und Escalus, oder zwischen den Ge-

richtsdienern Gripax und Rapax und dem einfältigen Constabler Elbow, zwischen Roscoe, Lamia's Zuhälter, und Pompey, dem Clown, Mistress Overdone's Zuhälter. Bisweilen erstreckt sich die Ähnlichkeit bis auf die Worte. Die zweite Scene des 1. Aktes, wo Roscoe seine Herrin von dem, vom neuen Statthalter erlassenen Befehl in Kenntnisz setzt, dasz Andrugio hingerichtet, wie überhaupt die schändlichen Laster des Ehebruchs, der Hurerei &c. nicht länger geduldet werden sollen, dasz sie daher gezwungen sein wird, ihr Gewerbe aufzugeben, diese Scene entspricht bis zu einem gewissen Grade der dritten Scene des ersten Aktes bei Shakespeare, wo dieselben Dinge von denselben Persönlichkeiten erzählt werden. Um die Ähnlichkeit zu bemerken, braucht man nur die folgende Stelle bei Whetstone (I, 3) mit der entsprechenden bei Shakespeare zu vergleichen:

Ros. *Good people did none of you my mistresse Lamia see?*
Lam. *Roscoe, what newes, that in such haste you come blowing?*
Ros. *Mistresse, you must shut up your shops and leave your occupying.*

(Shakespeare ähnlich: *All the houses in the suburbs of Vienna must be plucked down.)*

Lam. *What so they be, foolish knave, tell mee true!*
Ros. *Oh yll, for thirtie, besides you.*
Lam. *For mee, good fellow, I pray thee, why so?*
Ros. *Marrie, right nowe at the sessions I was,*
And thirtie must to Trussum corde go
Among the which (I weep to showe) alas!
L. *Why, what's the matter, man?*
Ros. *O Andrugio,*
For loving too kindlie must lose his heade,
And his sweete hart, must weare the shamefull weedes,
Ordained for Dames, that fall through fleshly deedes.
Lam. *Is this offence in question come again?*
Tell, tell no more, 'tis time this tale were done.
See, see, howe soon my triumphe turnes to payne . . .
Alas, poor Roscoe, our dayntie diet,
Our bravery and all we must forgo. —

In der zweiten Scene des vierten Aktes wird Lamia ins Gefängnisz geführt; dasselbe geschieht Mrs. Overdone in der zweiten Scene des dritten Akts bei Shakespeare. Die Proklamation, welche der Herzog bei seinem Einzug in die Stadt veröffentlichen läszt, wird auch von Shakespeare erwähnt in der 4. Scene des 4. Akts, wo

Angelo sagt: *And why should we proclaim it in an hour before his entering, that if any crave redress of injustice, they should exhibit their petitions in the street?* Aber diese geringen Ähnlichkeiten verschwinden fast, wenn man sie vergleicht mit den groszen Verschiedenheiten, welche sich in anderer Beziehung darbieten. Wenn Shakespeare eine grosze Anzahl jener vorhin erwähnten untergeordneten Personen beibehielt, so that er es, wie ich glaube, aus einem andern Grunde und einem andern Gesichtspunkte als dem, welcher Whetstone veranlaszte, sie seinem Stücke einzufügen und den man am besten kennen lernt aus den Worten: *all actions should be intermingled in such sorte as the grave matter may instruct and the pleasant delight.* Shakespeare's Absicht dagegen war, uns ein Gemälde zu geben von den sittlichen und socialen Verhältnissen, unter denen ein Ereignisz wie das von ihm behandelte einzig und allein Platz greifen kann. Er wuszte sehr wohl, dasz die Schilderungen der lasterhaften Sitten und Gebräuche, die die ganze Stadt verunzierten, auf alle Fälle der Haupthandlung untergeordnet sein muszten, und dasz aus diesem Grunde es absolut nothwendig war, die übermäszige Länge, die sie in Whetstone's Stück einnehmen, zu kürzen und zweitens sie mit der Haupthandlung in eine nähere Verbindung zu bringen. So führte er die grosze Anzahl untergeordneter Gerichtspersonen, Büttel, Profosz, Gefangene, Kuppler, &c. auf einige wenige gutgezeichnete und scharf von einander abgesonderte Charaktere zurück. Die ermüdenden Gespräche unter Personen dieser Gattung, die von Whetstone ziemlich willkürlich bald hier bald dort eingefügt sind, hat unser Dichter zum gröszten Theil unterdrückt, oder, wenn er sie beibehielt, hat er sie wenigstens so geändert, dasz sie in wenigen Scenen uns ein klares Bild von der allgemeinen Verderbtheit, die in der Stadt herrschte, geben. Da andererseits jedoch Shakespeare den Gang der Handlung in einigen *wesentlichen* Punkten geändert hatte, so war er gezwungen, die Behandlung der Nebenumstände und untergeordneten Personen jenen Veränderungen anzupassen und muszte daher neue Personen erfinden und neue Scenen hinzufügen. So finden wir denn bei Whetstone nichts von Bernardine, dem liederlichen Gefangenen, oder vom Mönch Thomas, noch enthält sein Stück irgend etwas, das den sehr interessanten Unterredungen zwischen dem Herzog und Lucio, dem Clown und Abhorson entspricht. Und während bei Whetstone eine grosze Anzahl Scenen begegnen, die in gar keinem Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen, wie z. B. die Gespräche zwischen Phallax und Lamia, welche sich fast durch das ganze Stück

hinziehen und so zu sagen eine kleine Geschichte für sich bilden, oder die Gesänge und Warnungen der Gefangenen, die hingerichtet werden sollen (II, 7), die Scherze Dalia's und Grimbals (IV, 6), die Scene im Barbierladen (V, 4, 5) oder das Gespräch zwischen den beiden Gerichtsbeamten Gripax und Rapax und John Adroynes, dem Clown, während alle diese Scenen von dem Autor nur eingeführt sind, wie es scheint, um seinen Zuhörern etwas Amüsement zu verschaffen, gemäsz den oben angeführten Worten seiner Vorrede, stehen bei Shakespeare die entsprechenden Charaktere und Scenen in vollkommen richtig untergeordnetem Verhältnisz zur Haupthandlung; die Bewegung in der letzteren contrastirt wundervoll mit der gelegentlichen Ruhe der andern Scenen; kaum irgend etwas könnte entbehrt werden, ohne das Verständnisz des Gedichtes schwieriger zu machen. Das ermüdende Auseinanderzerren, das sich mit wenigen Ausnahmen in dem ganzen Stück Whetstone's zeigt, wird am besten durch Erwähnung des Einen Umstandes illustrirt, dasz alle seine Personen einen unwiderstehlichen Hang zum Singen haben. Die meisten dieser Gesänge, in denen sie ihren respectiven Gefühlen freien Lauf lassen, werden, in wenig künstlerischer Weise, eingeführt durch Strophen wie diese: *Yet ere I go, in pleasant song I mean to purge my soul* (III, 6); *In solemn song I meane my knell to sing* (V, 6); *In mournfull song I wyll my patience show* (I, 1); *But ere I go, chul my Ballat of good King Corvin sing* (III, 11); *My thanks to god I first in song wyll showe* (VI, 2) &c. Um diese Untersuchung der verschiedenen, von beiden Dichtern befolgten Behandlungsweisen desselben Gegenstandes zu schlieszen, müssen wir sagen, dasz, wenn der Zweck einer Comödie ein derartiger ist, wie Whetstone ihn in seiner Vorrede auseinandersetzt, er eine vortreffliche Comödie geliefert hat; denn Niemand wird leugnen, dasz er hat '*entermingled all the actions in such sorte as the grave matter may instruct and the pleasant delight*'; ob aber beim Lesen oder Hören seines Stückes '*the attention and the liking*' grosz sein wird, wagen wir nicht zu entscheiden. Thatsache ist, dasz Shakespeare anderer Meinung war, und wir werden ihm sicherlich keinen Vorwurf daraus machen, dasz er seines Vorgängers Rathschläge so sehr vernachlässigt hat.

Bevor wir unsern Gegenstand schlieszen, mag noch die Frage ihre Erledigung finden, ob alle die oben erwähnten Änderungen anzusehen sind als wirkliche Verbesserungen dem Whetstone'schen Stück gegenüber, oder ob Shakespeare, indem er die Fehler seines Originals vermied, nicht vielleicht andere begangen hat, die unser

ramatisches Gefühl nicht weniger verletzen. Die Antwort wird, bschon in den meisten Fällen, so doch nicht in allen zu Gunsten les Shakespeare'schen Stückes ausfallen. Es ist wahr, dasz auch n diesem Drama Shakespeare sich als der grosze Dramatiker in ler Handhabung des Gegenstandes sowohl als in dem technischen Arrangement der Scenen zeigt, und wir haben häufig genug Gelegenheit gehabt, auf seine grosze Überlegenheit in diesen Dingen hinzuweisen, aber dessenungeachtet sind einige Punkte vorhanden, die, losgelöst aus der Vergleichung mit Whetstone's Drama und für sich allein betrachtet, keineswegs mit der Anschauung übereinstimmen, lie wir von einem guten Drama haben. Die folgende Betrachtuug nag dazu dienen, die groszen Schwierigkeiten darzulegen, welche on einem Jeden, der diesen Gegenstand behandelte, zu überwinden aren und deren selbst der gröszte Dramatiker nicht völlig Herr eworden ist. Um mit der hauptsächlichsten Veränderung, der nterschiebung der Mariana an Stelle Isabella's, zu beginnen, so ann nicht geleugnet werden, dasz, wenn Shakespeare sie vornahm, m unsere Achtung für Isabella zu bewahren und zu gleicher Zeit en Angelo (Promos bei Whetstone) weniger schuldig erscheinen u lassen, er seinen Zweck nur sehr unvollkommen erreicht hat. ndem er mit der Figur der Mariana gleichsam einen *Deus ex machina* einführt, der die ganze Verwickelung einfach löst durch Beeiung der Isabella aus der Verlegenheit, hört die letztere auf, der lauptcharakter des Stückes zu sein und sinkt auf Eine Stufe mit en übrigen Personen; an Stelle des einzigen tragischen Vorfalles, en der Gegenstand darbot, haben wir eine blosze Intrigue und sabella's Zustimmung zu dem Vorschlage des Herzogs, die Mariana interzuschieben, ist keineswegs geeignet, unsere Achtung für sie zu rhöhen. Was Angelo anbetrifft, so ist seine Schuld dieselbe, ob r sein beabsichtigtes Verbrechen nun in der That begangen hat, der ob er daran verhindert ist durch die Dazwischenkunft anderer. eine Heirath mit Mariana verletzt unser Gerechtigkeitsgefühl fast ben so sehr als seine Heirath mit Cassandra bei Whetstone. Fasen wir das zusammen, was wir über diesen Punkt gesagt haben, ist die Unterschiebung der Mariana, obschon sie die Mannigfaltigeit der Scene vergröszert und das Interesse des Hörers vermehrt, och so weit entfernt, eine Verbesserung des Stückes zu sein, dasz e mir vielmehr als ein etwas jesuitischer Kunstgriff erscheint: um e eine zu retten, wird die andere betrogen. Der unehrenhafte haracter dieser Intrigue wird am besten aus Shakespeare's eignen orten in A. III, Sc. 1. klar, wo der Herzog sagt: *and here, by this,*

is your brother saved, your honour untainted, the poor Mariana advantaged, and the corrupt deputy scaled. The maid will I frame and make fit for his attempt. If you think well to carry this as you may, the doubleness of the benefit defends the deceit from reproof. Wir können uns nicht mit dem in diesen Worten ausgesprochenen Grundsatz einverstanden erklären, ebensowenig als mit der folgenden Stelle (IV, 1):

Nor, gentle daughter, fear you not at all.
He is your husband on a precontract:
To bring you thus together, 'tis no sin,
Sith that the justice of your title to him
Doth flourish the deceit.

Diese arme Marianne spielt eine sehr erbärmliche Rolle in dem Stück. Obgleich wir sie wegen ihrer Bescheidenheit und ihrer alles überwindenden Geduld bemitleiden müssen, können wir doch kein Interesse an einem Mädchen nehmen, das in der Stille der Nacht und immer in Furcht vor Entdeckung, unerkannt zu dem Manne schleicht, der sie verabscheut, dessen Umarmung sie aber doch genieszen will. Auch ist die Verkleidung des Herzogs, obwohl sie zu einer groszen Menge interessanter Scenen Anlasz gegeben hat, nicht frei von Unzuträglichkeiten. Sein Charakter, wie er bei Whetstone uns entgegentritt, ist bei Shakespeare aus dem eines weisen Herrschers fast zu dem eines Intriguanten geworden, dessen Anschläge und Intriguen keineswegs vereinbar sind mit der Würde eines Fürsten. Und, *last not least*, haben wir hier die Unwahrscheinlichkeiten zu erwähnen, die in gröszerem oder geringerem Grade fast nothwendig entstehen müssen in jedem Stücke, dessen dramatische Entwickelung so oft von Intriguen unterbrochen wird als diejenige von Masz für Masz. Eine ziemliche Anzahl glücklicher Umstände und Zufälligkeiten sind nöthig, um die Geschichte zu einem glücklichen Ende zu bringen. Was aber in der That höchst seltsam ist, ist der Umstand, dasz der Herzog, obwohl er mit allem, was rings um ihn vorgeht, bakannt ist und obwohl er die Möglichkeit hat, in jedem Augenblick seine Macht und königliche Würde wieder aufzunehmen, doch den Statthalter seine verruchten Pläne ausführen und das Leben und die Ehre so vieler Personen abhängig sein läszt von dem glücklichen oder unglücklichen Ausgange einer Intrigue, anstatt sich selbst zu erkennen zu geben und den schändlichen Statthalter zu bestrafen, sobald er von seiner Schuld überzeugt ist. Wir werden gerne den Worten des *Herzogs* beistimmen, wenn er zu Isabella sagt (V, 1):

Your brother's death, I know, sits at your heart;
And you may marvel, why I obscured myself,
Labouring to save his life, and would not rather
Make rash remonstrance of my hidden power
Than let him so be lost.

Aber wir können es nicht als eine genügende Entschuldigung annehmen, wenn fortfährt:

O most kind maid,
It was the swift celerity of his death,
Which I did think with slower foot came on,
That brained my purpose.

So kommen wir denn zu dem Schlusz, dasz, obwohl Shakespeare seinen Gegenstand mit ungewöhnlicher Kunst und Geschicklichkeit behandelt und manche interessante Scene, voll von Leben und Handlung, geschaffen hat, obwohl er in seinen Abweichungen von der überlieferten Erzählung seine Überlegenheit über seinen Vorgänger in jeder Beziehung zeigt, doch diese Vortheile von nicht wenigen Nachtheilen begleitet sind. Es begegnen Unzuträglichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten, die uns deutlich zeigen, dasz die dramatische Führung der Erzählung, wie sie in den Werken Cinthio's und Whetstone's überliefert ist, selbst einem Dichter wie Shakespeare zu grosze Schwierigkeiten darbot, und die uns glauben lassen, dasz, wenn der Dichter der andern Fassung dieser Erzählung mit dem tragischen Schlusse gefolgt wäre, wie sie in den obenerwähnten unzähligen Geschichten und Sagen uns entgegentrat, er ein Stück geschaffen hätte, das einen höheren Rang unter seinen Trauerspielen einnehmen würde als Masz für Masz unter seinen Lustspielen einnimmt.

Ludwigslust, im November 1877.

'Wie es euch gefällt' auf der Bühne.

Von

Gisbert Freih. Vincke.

Unter den Lustspielen Shakespeare's ist keines anmuthiger als 'Wie es euch gefällt' — mit seiner Fülle von Poesie und Ironie, von buntem Humor und schlagfertiger Wechselrede. Aber Anmuth, die den Leser fesselt, bedingt noch nicht ebenmässige Bühnenwirkung auf den Zuschauer. Weil die Anforderungen, welche jeder von den beiden stellt, verschieden sind, so sind auch die Mittel verschieden, durch welche der Dichter auf jenen und auf diesen wirkt. Jenem, dem Leser, kommt die ruhige Betrachtung zu Statten, sie läszt ihn das schöne Einzelne voll genieszen, dabei gleitet er leichter hinweg über mattere Stellen; dieser, der Zuschauer, sieht das bewegte Leben vor sich entfaltet, aber, um ihn dauernd zu fesseln, soll es sich gestalten als festgegliederte, stätig fortschreitende Handlung, die sich gipfelt zum Schlusz: da tritt ihm das Breite oder Matte lebhafter, also störender, entgegen. Und die Stellen dieser Art machen sich so augenfällig bemerkbar, dasz selbst der blos handwerksmäszige Regisseur ein instinktives Gefühl für sie hat: er streicht oder kürzt hier ohne Gnade; oder auch, eine Motivirung springt ihm nicht scharf genug ins Auge — dann fügt er noch einen Drucker hinzu. Sein Standpunkt ist genau derselbe, auf welchem die grosze Masse des Publikums steht: sein Verdienst ist, mit diesem sich zu identificiren. Der feiner empfindende Bühnenbearbeiter wird zwar schonender zu Werke gehn, er wird auch den Ausgleich suchen zwischen der Pflicht des Dichters, welcher Alles weisz, aber nicht Alles zu sagen braucht, und dem Recht des Zuschauers, welcher Alles wissen soll, aber Manches errathen darf; ob er indesz seine Wagschale zum Sinken bringt, wenn man 'die *Stimmen* zählt, ohne sie zu wägen' — das ist mehr denn zweifelhaft.

Nun beginnt 'Wie es euch gefällt' mit einer eben so reichen als klaren und spannenden Exposition. Herzog Friedrich sitzt auf dem usurpirten Throne, von dem er seinen Bruder vertrieb; dieser Vertriebene führt unfern im Waldgebirge mit den Edelleuten, die ihm folgten, ein philosophisch-humoristisches Jägerleben; nur seine Tochter Rosalinde verweilt noch am Hofe des Usurpators, mit dessen Tochter Celia sie durch Freundschaft fest verbunden ist. Zu den Getreuen des entthronten Herzogs zählte auch der jüngst verstorbene Freiherr Roland de Boys; der Sohn und Majoratserbe desselben, Oliver, läszt seinen jüngsten, leiblich wie geistig begabten Bruder Orlando in Verwahrlosung mit den Knechten verkehren, und als dieser sich dagegen auflehnt, trachtet er ihm nach dem Leben. Charles, des Herzogs Ringer, hat eine allgemeine Ausforderung zum Ringkampf ergehen lassen, Orlando will sich in Verkleidung dazu stellen; nun wird Charles von Oliver angestiftet, dasz er diesen Gegner schonungslos niederwerfen soll. Das Ringen findet statt in Gegenwart des Hofes, Orlando bleibt Sieger, aber er weckt den Zorn des Herzogs, als er ihm seinen Namen nennt, während Rosalinde den Sieger in raschaufflammender Neigung mit einer goldenen Kette beschenkt. Der Herzog, im grundlosen Argwohn, verbannt Rosalinde bei Todesstrafe, Celia kann die Freundin nicht verlassen — so beschlieszen denn beide die heimliche Flucht zu dem vertriebenen Herzog in's Waldgebirge; Rosalinde wählt für sich Männertracht, Celia will sich als Schäferin kleiden, zum Schutze soll Probstein der Narr sie begleiten. Damit schlieszt Akt I; zur Ergänzung der Exposition gehört nur noch die Scene (II, 3), in welcher auch Orlando sich entscheidet, mit Adam, dem alten Diener des Hauses, die Heimath zu verlassen, nachdem er erfahren hat, dasz sein Bruder Oliver ihn um jeden Preis aus dem Wege zu räumen beabsichtigt. Wenn in der Einleitung eines Lustspiels ganz beiläufig drei jungen Männern die Rippen zerbrochen werden, und ihr alter Vater im trostlosen Jammer dabeisteht (wie es hier geschieht), so berührt das den deutschen Zuschauer empfindlicher als den boxgewohnten Sohn Altenglands, und vor drittehalb hundert Jahren wird ein solches Ereignisz seinen Gleichmuth noch weniger getrübt haben.

Auf dem festen, kunstvollen Fundament ist der Bau des Lustspiels nicht mit gleicher Kunst architektonisch weitergeführt: ihm fehlt Masz und Gliederung, die oberen Stockwerke sind zu luftig für den gewichtigen Unterbau. Herzog Friedrich, der Usurpator, hat seine persönliche Bühnenthätigkeit mit dem ersten Akte bereits

abgeschlossen; er zeigt sich freilich noch in zwei kurzen Scenen (II, 2 und III, 1), aber nur, um den Flüchtlingen nachsetzen zu lassen und den Majoratserben Oliver aus seinem Besitz zu stoszen, bis dieser den verschwundenen Orlando wieder zur Stelle geschafft habe. Das liesze sich, soweit erforderlich, mit kurzen Worten erzählen; die beiden Scenen könnten also füglich ausfallen. Auch der alte Diener Adam scheidet bald schweigend von der Bühne (II, 7) — als 'Mohr, der seine Arbeit gethan hat'; es ist Schade um die schöne Rolle, welche ja Shakespeare selbst spielte. Vom Beginn des zweiten Akts verläuft das Stück im Waldgebirge; Rosalinde und Celia erwerben hier, durch Vermittelung des Schäfers Corinnus, einen Schäfereibesitz, überhaupt tritt das 'Pastorale', auf der englischen Bühne sehr beliebt, breit in den Vordergrund. Vier Liebespaare erscheinen neben einander: kaum, dasz ihre Pfade sich einmal kreuzen. Zunächst Orlando und Rosalinde als Mann gekleidet, wodurch er bis zum Schlusse getäuscht wird. Auf Grund der nämlichen Täuschung verliebt sich in Rosalinde-Ganymed die Schäferin Phoebe, zum Verdrusz ihres eignen Liebhabers, des Schäfers Silvius. Probstein der Narr schwankt lange, ob er mit seinem Wald-Käthchen wirklich in den Stand der Ehe treten soll? Dabei wird noch Wilhelm der Bauerbursch als nicht allzugefährlicher Concurrent von ihm aufgezogen und heimgeschickt. Endlich erscheint auch Oliver, der Proscribirte, im Walde, um sich von Orlando das Leben retten und durch die That des Edelmuths seinen Bösewichtscharakter abstreifen zu lassen, damit er solchergestalt im Stande sei, mit Erfolg um Celia zu werben [1]). Und all dem leichten, lustigen Liebesleben dient als kräftiger Hintergrund, verbrämt mit Wein, Musik und Gesang, das Zigeunerleben des entthronten Herzogs; zu dessen echter Humanität bildet wiederum der humoristische Weltverächter Jaques den prächtigen Gegensatz. Am Schlusz wird Rosalinde in Frauentracht von Hymen selbst herbeigeführt: die beiden lösen ohne Mühe alle lose geschürzten Knoten, und es folgt die Vereinigung sämmtlicher Liebespaare. Nun erscheint noch Jakob, ein dritter Sohn des Freiherrn Roland de Boys, er berichtet, dasz der Usurpator, welcher den verjagten Bruder mit Heeresmacht umstellen wollte, durch einen alten heiligen Mann abgewendet sei 'von seiner Unternehmung und der Welt', dasz er die Herrschaft dem Bruder zurückgebe und die Verbannten in ihre Güter wieder

---

[1]) Roderich Benedix, der Shakespearomanie - Verfasser, hat nach diesem *Vorbild manche* Ehe gestiftet.

einsetze. Jaques aber, der unheilbare Pessimist, ist doch soweit bekehrt, dasz er den Andern alles Gute wünscht, um dann selber dem gebesserten Usurpator in ein geistlich Leben zu folgen.

So liegt der Inhalt des Lustspiels. Wir ergötzen uns an den bunten Scenen — nur um ihrer selbst willen: immer fehlt die stätig fortschreitende Haupthandlung, der sie sich als organische Theile einfügen sollten, und so fehlt der Kern lebhafter Spannung auf den Austrag eines festverschlungenen Konflikts. Wir vermissen eben jede ernste Schwierigkeit, die dem schlieszlichen allgemeinen Wohlgefallen entgegenstände; höchstens ist noch einige Neugier vorhanden, wie die poetische Gerechtigkeit den fast verschollenen Thronräuber vor ihr Forum ziehen wird? Da meldet man dessen Bekehrung, und der Zuschauer musz freilich einen starken Glauben mitbringen, um dem eben so plötzlichen als totalen Sinneswechsel des Usurpators wie des nichtswürdigen Oliver ein nachhaltiges Vertrauen zu schenken. Allein die leichtverknüpften Scenen bieten einen so reichen Inhalt von Scherz und Spott und waldfrischem Leben, dasz der Wunsch natürlich erscheint, dieses Leben auch bewegt und verwirklicht zu sehen durch die dramatische Darstellung. Es entsteht nun die Frage: ob das mit Erfolg ausführbar ist, den mancherlei Bedenken gegenüber, welche der Dichter geschaffen hat? Auf diese Frage aber erhalten wir von verschiedenen Stimmen diametral entgegengesetzte Antwort.

Heinrich Laube, dem sich ein Kennerurtheil nicht absprechen läszt, wenn dasselbe auch meist sehr apodiktisch lautet, erklärt in dem Buche 'Das Wiener Stadt-Theater' [1]: er halte die Versuche mit 'Wie es euch gefällt' für aussichtslos. Ich verstehe diese Aussichtslosigkeit dahin, dasz 'Wie es euch gefällt' niemals ein durchschlagendes Kassenstück sein werde, und eine solche Behauptung ist schwerlich anzufechten; sollte aber die Äuszerung *absolut* gemeint sein, dann sind damit die stets erneuerten Aufführungen kaum in Einklang zu bringen [2], und noch mehr giebt der Umstand zu denken, dasz gerade eine Anzahl recht eigentlicher Fachmänner

---

[1]) S. 96.

[2]) In Mannheim z. B. ist 'Wie es euch gefällt' Repertoirstück. Dabei wird allerdings zu erwägen sein, dasz auf dem dortigen 'Hof- und Nationaltheater' — nach der sehr interessanten Statistik des Regisseurs Anton Pichler (Mannheimer Unterhaltungsblatt, 1873, No. 155—158; Shakespeare-Jahrbuch IX, 295—308) — seit dessen Gründung (1779) überhaupt 28 Shakespeare-Stücke, mehr als auf jeder andern deutschen Bühne, zur Aufführung kamen: ein Umstand, welcher dem Geschmack des Publikums für den Dichter stark das Wort redet.

— erprobte Darsteller und gewiegte Dramaturgen — das Stück auf die Bühne brachte, seine Wiederholung förderte. — Heinrich Laube's entschiedenster Antipode ist Wilhelm Öchelhäuser. Dieser sagt[1]: 'Wie es euch gefällt wird zwar mitunter in Dresden, Weimar und auf einigen andern Bühnen nach der Pabst'schen, in München nach der Jenke'schen, in Karlsruhe nach der Devrient'schen Bearbeitung gegeben; allein diese sehr geringe Verbreitung steht auszer allem Verhältnisz zu dem Range, den das Stück unter den Shakespeareschen Lustspielen einnimmt, und zu der auszerordentlichen Bühnenwirkung, deren es fähig ist. In beiden Beziehungen steht es hoch über der bezähmten Widerspenstigen, Viel Lärm um Nichts, Comödie der Irrungen &c., welche doch, und noch dazu in meist mittelmäszigen Bearbeitungen, fast über alle deutschen Bühnen verbreitet sind. Nur der Sommernachtstraum und Was ihr wollt (vom Kaufmann von Venedig abgesehen, der nicht den reinen Lustspielcharakter trägt) können, von den Shakespeare'schen Lustspielen, dem vorliegenden Stück an Werth gleichgestellt werden; an Bühnenwirkung dürfte es beide vielleicht noch übertreffen.' — Ich bin der abweichenden Ansicht, dasz 'Wie es euch gefällt' von allen hier genannten Stücken an Bühnenwirkung übertroffen wird, und dasz dies ganz natürlich begründet ist durch deren geschicktere dramatische Anordnung.

In England fand '*As you like it*' während des vorigen Jahrhunderts zwei freie Bearbeitungen (1732 und 1739)[2]; dann nahm Garrick dasselbe in sein Shakespeare-Repertoir auf — ohne Zweifel unter Herstellung des Originaltextes, welcher übrigens manche Regie-Änderung erfahren haben mag. Er wirkte persönlich nicht mit: die Rolle des Jaques mochte ihn kaum reizen, weil die Ruhe ausgebrannter Leidenschaft seiner Anlage und Neigung wenig entsprach; der alte Adam aber verschwindet ohne Sang und Klang, während Garrick für seine Person auf starke Abgänge nur allzuviel Gewicht legte. Macready[3]), in den Jahren vor und nach 1840 Leiter des Drurylane-Theaters, liesz es sich angelegen sein, die Stücke Shakespeare's in reinem Text und würdigster Ausstattung dem Publikum wieder vorzuführen. Er gab auch '*As you like it*' und war selbst ein vortrefflicher Jaques, unterstützt von der anmuthigen Mrs. Nisbett, als unvergleichlicher Rosalinde, und Mr. Phelps als Adam.

---

[1]) W. Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Öchelhäuser. Bd. II, S. 5.

[2]) Vergl. Shakespeare-Jahrbuch IX, S. 42.

[3]) Geboren 1793, schied in voller Manneskraft von der Bühne 1851.

ir den Ringkampf wurde (während des Spiels) eine förmliche ·ena mit Pfählen und Tauen auf der Bühne abgegränzt. Ich weisz :ht, ob diese störende Einrichtung zu den Bühnentraditionen gerte, die ja in England besonders mächtig sind; sicher ist wenig-ɜns, dasz Macready — trotz aller guten Absicht, den unverfälsch-ı Shakespeare zu geben — die Macht der Bühnentradition doch :ht zu verleugnen wagte. Das Stück fand damals wie früher den ɔhaften Beifall der Zuschauer.

Auf die deutsche Bühne kam 'Wie es euch gefällt' erst in äterer Zeit, wohl nicht vor 1848. Die Reihe der deutschen Bebeiter, soweit sie mir bekannt sind, ist folgende:

1. Ph. J. Düringer — 1848 (wählte den Titel: 'Die Verbannten');
2. K. Jenke — 1850;
3. A. Wolff — 1862 (mit theilweiser Benutzung von Jenke's Arbeit);
4. J. Pabst — 1864;
5. G. zu Putlitz — 1865;
6. E. Devrient — 1865;
7. W. Öchelhäuser — 1870;

Also in zweiundzwanzig Jahren sieben Bearbeiter, und zwar mit einziger Ausnahme des letzten — lauter Bühnenpraktiker: hauspieler, Regisseure, Dramaturgen, Intendanten. Diese Fachınner können die Laube'sche Ansicht — falls solche auf absolute ıssichtslosigkeit geht — doch nicht getheilt haben, sonst hätten : die unnütze Arbeit schwerlich unternommen. Alle stecken sich s Ziel, die scenische Anordnung des Stücks (im Original nach der äter vorgenommenen Eintheilung in Akte und Scenen: 5 Akte, Scenen mit etwa 10 verschiedenen Dekorationen) mehr oder minr zu vereinfachen. Die Richtigkeit dieses Gedankens kann nicht ; genug betont werden, die consequenteste Durchführung ist ihm wünschen, wenn wir im Geiste des Dichters handeln wollen: das ɜibt leicht zu erweisen. Shakespeare, der technische Sachverstänʒe als Schauspieler und Bühnenleiter, setzte meist seine Stücke .bst in Scene; er wird also schon Sorge getragen haben, dasz die ırm derselben seiner Bühne entsprach, seinem Publikum zusagte. ımals kannte man keinen Aktschlusz mit fallendem Vorhang, kein Wechsel der Dekoration: England und Italien, Felsenschlucht d Königspalast — das Alles wurde vertreten durch den nämlichen veränderten Schauplatz; und auf dieser einheitlichen Scene wurde s Stück von Anfang bis zu Ende ohne Pause durchgespielt. Jetzt der Aktschlusz mit fallendem Vorhang zum unumstöszlichen Her-

kommen geworden, nach ihm tritt eine Pause ein für die Handlung wie für den Zuschauer; wir verlangen aber auch, dasz der Schauplatz sich ändere, dasz er in jedem Falle die wirkliche, richtige Lokalität für den scenischen Hergang uns darstelle. Damit entfernen wir uns freilich von Shakespeare's Ansicht und Absicht, allein das ist nicht mehr zu ändern, wie die Dinge jetzt liegen, denn eine Rückkehr zur einfachen Bühne Shakespeare's wäre unmöglich. Soll nun seiner Regie-Intention des einheitlichen Schauplatzes, auf welchem das Stück ohne Pause sich abspielt, wenigstens in den Grenzen unsrer Verhältnisse entsprochen werden, dann müssen wir für die geschlossene Handlung des Akts das zu erreichen suchen, was er für die geschlossene Handlung des ganzen Stücks erreichte: wir müssen *innerhalb* des einzelnen Akts den Wechsel der Dekoration, soweit irgend möglich, vermeiden und ihn höchstens da gestatten (als nothwendiges Übel), wo die Beseitigung ein gewaltsamer Eingriff wäre, welcher gröszere, störendere Unzuträglichkeit nach sich zöge. Die Treue des Buchstabens würde im vierten Akt von Antonius und Cleopatra gegenwärtig eine zwölfmalige Verwandlung der Dekoration verlangen; dann wäre die offenste Treulosigkeit verübt am Geiste des Dichters: die Handlung wäre in Splitter zerschlagen.

Ist nun scharf einschneidender Scenenwechsel schon bei lebhaft fortschreitender Entwickelung des Drama's höchst unzuträglich, so wird derselbe noch um vieles bedenklicher, wenn man den lebhaften Fortschritt vermiszt, wenn das Drama mehr auf den Dialog gestellt ist. Denken wir uns, eine Scene, in welcher die Handlung nicht vorwärts rückte, erreicht ihr Ende, die Verwandlung der Dekoration findet statt; jetzt erwartet der Zuschauer um so sicherer, dasz der Mangel ausgeglichen, dasz die Handlung in rascheren Flusz gesetzt werde, und falls das wiederum unterbleibt, hat er ein Recht, sich doppelt enttäuscht zu fühlen. Gerade bei Stücken dieser Art, zu denen wir ja auch 'Wie es euch gefällt' zählen müssen, wird es darum für die Bühnenwirkung dringend empfehlenswerth, dasz der allzuruhige innere Verlauf keine äuszerliche Störung erleide — dann mag ein sprühender, anregender Dialog, der den Zuschauer in Athem setzt, um so eher über den Mangel hinwegtäuschen.

Nun hat

Shakespeare	in	5	Akten	19	Scenen	mit etwa	10	Dekorationen,
Düringer	„	4	„	9	„	mit	6	„
Öchelhäuser	„	4	„	9	„	„	5	„
Pabst	„	5	„	8	„	„	6	„

Jenke	in	3 Akten	7 Scenen	mit	5	Dekorationen,
Wolff	„	3 „	7 „	„	5	„
Devrient	„	3 „	4 „	„	4	„
Putlitz	„	5 „	5 „	„	3	„

Alle Bearbeiter legen die Schlegel'sche Übersetzung zu Grunde; alle nehmen die Unterredung zwischen Orlando und Adam, welche jenen zur Flucht bestimmt (Shakespeare II, 3), in den ersten Akt hinüber — sei es als Shlusz des Aktes (Düringer, Jencke) oder eingeschoben hinter der Scene zwischen Orlando und le Beau (nach dem Ringkampf — Shakespeare 1, 2 am Ende). Den Ringkampf läszt nur Düringer auf der Scene stattfinden, bei den Übrigen wird er hinter dieselbe verlegt — durch Anordnung einer Veranda, Gallerie, Terrasse oder eines höheren Fensters, von wo aus die handelnden Personen den tiefer gelegenen Ringplatz übersehen. Endlich herrscht noch darin bei Allen Übereinstimmung, dasz sie die Maske des Hymen am Schlusz des Stückes auf Rosalinde (Düringer, Jenke, Wolff) oder auf Celia (Pabst, Putlitz, Devrient, Öchelhäuser) übertragen. Mancherlei Verschiedenheiten im Kürzen, Zusammenlegen, Motiviren treten dann hervor, um den krausen Scenenwechsel des Lustspiels in seinen vier letzten Akten einfacher und fester zu gestalten. Die sechs ersten Bearbeiter bilden hier, je zu zweien, drei besondere Gruppen: Jenke und Wolff — Düringer und Devrient — Pabst und Putlitz.

Am weitesten entfernt sich vom Originale Jenke. Er verfolgt dabei die praktische Absicht, der groszen Masse des Publikums das eigene Nachdenken zu ersparen, ihr Alles klar und greifbar zu machen; dabei verfährt er ziemlich nach denselben Grundsätzen wie Deinhardstein in seiner Bearbeitung von 'Was ihr wollt'[1]). Wo Shakespeare blos angedeutet hat, da wird breiter ausgeführt, handgreiflicher motivirt, sowohl durch Wort als That. Man erkennt überall die bühnenfeste Hand, allein bei dem, was die Handelnden sagen und thun, wirkt die Empfindung oft störend, dasz es nicht Shakespeare ist, der sie das sagen und thun läszt. Gleich Sc. 1. (Orlando-Adam) ist durch Wechselrede erweitert; Oliver's kurzer Monolog (nachdem jene abgingen) weitet sich aus zu 24 Verszeilen; sein zweiter Monolog (nach der Unterredung mit Charles) zeigt ein starkes Schwanken des Mitleids, welches die späte, plötzliche Umkehr (Shakespeare Akt IV) anbahnen soll, und zur ferneren Ergänzung folgt dem Erscheinen Oliver's bei Celia und Rosalinde

[1]) Früher unter dem *Titel*: 'Viola'.

(Shakespeare IV, 3) noch eine besondere Liebesscene zwischen Oliver und Celia. Orlando's 4 Zeilen, als ihn die freundlichen Fürstentöchter nach dem Ringkampf allein lassen (Shakespeare I, 2), wachsen zu 20 Zeilen. Der Plan des Usurpators, den vertriebenen Herzog im Waldgebirge zu umstellen, wird vorbereitet durch eine Scene zwischen den Hofleuten Lothar und Marcell. Am Schlusz erscheint dann, statt Jakob's de Boys, der Usurpator selber in grauem Mönchsgewand, geführt von Celia und Rosalinde in reicher Frauentracht, denen sich Corinnus, Silvius, Phöbe, Ritter, Jäger, Hirten, Diener unter Hornmusik anschlieszen, während zugleich die Sonne untergeht; jener bekennt seine Reue und Besserung, aber sie ist veranlaszt, statt des 'heil'gen Mannes', durch einen Traum, in welchem ihm seine Eltern erschienen sind. Wolff, der sich im allgemeinen Jenke anschlieszt, hat die letztgedachte Änderung des Originals und manche sonstige demselben zugefügte Arabeske wieder entfernt; dagegen restituirt er hier den Abschied des melancholischen Jaques, über welchen Jenke hinweggeht — ohne Zweifel, um nicht den Jubel-Akkord des Finale durch ein fremdes Element zu stören. Zugleich übt Wolff eine dankenswerthe, bühnensprachliche Textrevision.

Bei Düringer und Devrient fällt der Schwerpunkt auf die durchgeführte Absicht, den Ausgang des Lustspiels mittelst Kürzungen zu beschleunigen. Jener überweist seinem vierten (und letzten) Akte ein starkes Drittel des Ganzen — von Shakespeare III, 4 an; dieser beginnt seinen dritten (und letzten) Akt schon mit der Scene, in welcher Orlando den Vers an den Baum heftet (Shakespeare III, 2). Bei Düringer ist Oliver mit III, 1 (Shakespeare) abgethan; seine Rettnng durch Orlando, sein Verhältnisz zu Celia fallen mithin ganz fort. Devrient beseitigt nur das letztere, als zu novellistisch. Die Rolle des Jakob de Boys wird von beiden auf le Beau übertragen.

Mit gröszter Treue folgt dem Originale Pabst, bis auf einige Umstellungen und Striche, wozu auch der fünfzeilige Ehrn Olivarius Textdreher gehört[1]), aber ohne irgend wesentlichen Zusatz. Putlitz schlieszt sich ihm an, nur dasz er durch Entfernung einzelner Breiten den Text flüssiger macht und die beiden Scenen streicht, in denen — nach Akt I — der Usurpator noch auftritt (Shakespeare II, 2; III, 1), da sie für den weiteren Verlauf ohne Störung zu missen sind. Er ist der einzige von allen Bearbeitern, welcher innerhalb

[1]) *Diesen* streicht Devrient ebenfalls.

des Akts überhaupt keine Verwandlung vornimmt, ohne dabei irgend gewaltsam einzugreifen. Akt I zeigt die Waffenhalle des Usurpators, Akt II, III, V den Lagerplatz des entthronten Herzogs: Wald mit alter Eiche und Eingang in eine Felsenhöhle, Akt IV den Wald mit Brunnen und Bank, im Mittelgrunde Celia's Schäferei.

Ganz den eignen Weg verfolgt der letzte Bearbeiter, Öchelhäuser, welcher im Zusammendrängen über Düringer und Devrient noch erheblich hinausgeht. Er streicht gleich die Eingangsscene (Shakespeare I, 1); Rosalinde und Celia beginnen das Stück (Shakespeare I, 2); Orlando erscheint zuerst nach dem Ringkampf. Gestrichen ist ferner Oliver's Verhältnisz zu Celia, aber auch die Liebe des Silvius und der Phöbe. An Stelle Jakob's de Boys übernimmt der vertriebene Herzog selbst die Mittheilung von der Wandlung des Usurpators. Von den handelnden Personen scheiden demnach aus: Dennis, Charles, Silvius, Phöbe, Jakob de Boys, Hymen. Endlich wird die Mehrzahl der vorkommenden Lieder in der Tafelscene (Shakespeare II, 7) zusammengelegt.

Beim Vergleichen der sieben Bearbeitungen scheint es mir zunächst ein bedenklicher Versuch, dieses Lustspiel, dessen Fundamente durchweg romantisch sind, auf den Boden der nüchternen Wirklichkeit verpflanzen und dadurch fester stellen zu wollen. Ganz hinausweisen läszt sich die Romantik doch nicht: dann stoszen die Extreme nur härter aneinander. Das grosze Publikum besitzt eine glückliche Eigenschaft: es glaubt, was es vor seinen Augen geschehen sieht, ohne erst lange nach dem realen Maszstab zu suchen; warum also diesen Maszstab ihm mit Gewalt in die Hand drücken? Auch der Nachtwandler geht träumerisch und ungefährdet seinen Weg auf dem Dachfirst — er stürzt erst hinunter, wenn man ihn beim Namen ruft. Am bedenklichsten bleibt im Original ohne Zweifel die plötzliche Bekehrung der beiden Bösewichter: Oliver's und des Usurpator's. Allein bei jenem kann das Spiel des Darstellers die Unwahrscheinlichkeit so wahrscheinlich machen, dasz sie geglaubt wird; die Rolle musz jedenfalls in sehr zuverlässiger, gewandter Hand sein. Bei diesem aber ist die Frage: ob seine Wandlung auch nachhaltig sein wird? von weit geringerem Belang, als die Thatsache, dasz der vertriebene Herzog wieder den Thron besteigt, womit alle Fährlichkeiten ihr Ende erreichen. — Das Bestreben, den Ausgang zu beschleunigen, erscheint wohlbegründet durch den Mangel festgegliederter Handlung; dieser erleichtert hier die Striche mehr als bei irgend einem andern Stücke. Wenn aber die Beseitigung des Scenenwechsels im Akte dazu dienen musz,

den Mangel an Handlung minder hervortreten zu lassen, so wird aus demselben Grunde Verminderung der Aktzahl sich empfehlen; sie bietet um so weniger Schwierigkeit, als die Vorgänge sich nicht zu einem eigentlichen Höhepunkt gipfeln. Für das Bühnengemäszeste würde ich halten: 3 Akte, jeder mit einheitlicher Scene (wie bei Putlitz), im dritten die drei letzten Akte des Originals zusammengezogen (wie bei Devrient), also mit Kürzungen, aber im wesentlichen Inhalt überall dem Original sich anschlieszend. Dann erhält jeder Akt seinen abgerundeten Theil der Handlung. Akt I bringt die vollständige Exposition; Akt II giebt das übersichtliche Bild des Waldlebens; in den Kreis der Verbannten wird Orlando aufgenommen; Celia und Rosalinde siedeln sich dort an; es entsteht wenigstens einige Spannung auf den Zusammenstosz der verschiedenen Elemente; Akt III faszt die Liebeswirren zusammen — ohne Unterbrechung (welche ihnen in der That nicht förderlich sein kann für die Bühnenwirkung) bis zur endlichen Lösung. Durch die starken Striche Öchelhäuser's entsteht keine eigentliche Lücke in dem losen Gefüge des Stücks, allein der Eingang verliert an Lebendigkeit, er erscheint um vieles matter; überhaupt wird dem wohlgefügten ersten Akt jede wesentliche Änderung (mit Ausnahme der einzuschiebenden Scene II, 3) nur unvortheilhaft sein. Durch das Zusammenlegen der Lieder in der Tafelscene gestaltet sich diese allzu opernartig. Das schäferliche Liebespaar wird man als Intermezzo des Waldtreibens vielleicht vermissen. — Gegen die von sämmtlichen Bearbeitern vorgenommene Beseitigung der Hymen-Maske, welche uns heute eben so fremd wie wunderlich anmuthet, erhebt wohl kein Verständiger ein Bedenken; doch wird hier eine andere Frage nahegelegt. Der phantastischen Maske, die sich als *Deus ex machina* einführt, entsprechen durchaus die kurzen, charakteristischen Reimverse ihrer Rede. Allein: *cessante causa, cessat effectus!* Und so scheint mir diese Form nicht gleich angemessen im Munde einer andern handelnden Person, der sie Shakespeare keineswegs zudachte — im Munde Celia's oder Rosalindens, die uns beide durch das ganze Stück begleiten und niemals einer solchen Redeweise sich bedienen. Darum wäre der Eindruck harmonischer, wenn diese kurzen Verse mit den herkömmlichen Jamben vertauscht würden, die ja auch gereimt sein könnten. — Noch ein Punkt kommt in Betracht, der für die Bühnenwirkung nicht bedeutungslos ist. Humor und Witz sind die Träger des Stücks, sie verleihen ihm das sprudelnde Leben. Allein Humor und Witz zeigt sich leicht abgeblaszt in der Übersetzung, und zwar in der treusten am meisten;

ıch Schlegel ist da nicht immer glücklich. Die leichten Gesellen nd eben schwer einzufangen: sie sind oft gar nicht übersetzbar, öchstens ersetzbar. Da stört jede Breite, die Antithese soll conruent herausspringen, das Recht der spitzen Form heischt seine flicht. Was komisch wirken soll und nicht komisch wirkt, das irkt matt, doppelt matt bei der Darstellung, es ist dann besser zu reichen. Darum wird die freiste Übersetzung auf der Bühne die euste, sobald ihr der komische Effect des Originals gelingt. In ieser Beziehung trifft Jenke wiederholt die rechte Wendung. Der earbeiter soll überhaupt Textrevisor sein: er ist dafür verantwortch, dasz die Rede stets glatt von der Zunge geht, um leicht in's hr zu fallen. Jedes Wort, das der Hörer verliert, jeder Sinn, en er verpaszt, ist eine Schädigung der Wirkung und somit des tückes selbst.

In Deutschland ging man über die Grenzen der kürzenden ühnenbearbeitung, meines Wissens, nicht hinaus; im Auslande aber urde wiederholt eine tiefergreifende Umarbeitung gewagt. Den rsten Versuch dieser Art (von dem Vorgang in England abgesehen) nternahm die Dänin Sille Beyer (geb. 1803, gest. 1861). Ihre Areit führt den Titel: 'Waldleben (Livet i Skoven), romantisches ustspiel in 4 Akten, eine Bearbeitung von Shakespeare's *As you ke it*'. Das Stück betrat die Bretter am 1. September 1849 im öniglichen Theater zu Kopenhagen und befindet sich dort noch egenwärtig auf dem Repertoir. Sille Beyer sagt als Vorrednerin: s schien mir gerathen, mehrere Persönlichkeiten in eine zu verhmelzen, so die beiden Brüder Orlando's [1]). Bruderhasz und Neid ird durch den Usurpator vertreten, deshalb schien die Bosheit s Oliver auf ihn übertragbar, ohne dasz sein Charakter dabei gend Einbusze erlitte; wodurch überdies die liebliche Celia dem iszgeschick entgeht, einen Mann zu bekommen, dessen plötzliche kehrung kein Vertrauen erwecken kann; hingegen zeigte sich der bensmüde Philosoph weit passender und würdiger für diesen Bef. Damit hängt denn noch ein andrer Vortheil zusammen. John n meint, er wisse nicht, inwieweit die Damen der Eile zustimmen irden, mit welcher Rosalinde und Celia ihre Herzen verschenken. der vorliegenden Bearbeitung werden die Liebenden genauer mit

[1]) Sonderbarer Weise scheint die Dame den Jaques de Boys und Jaques n Philosophen für die nämliche Person zu halten; denn der letztere ist in der hat mit Oliver von ihr verschmolzen worden, während der erstere ebenfalls usfällt.

einander bekannt, und man sieht es, wie beide die 'Treppe zum Ehestande hinaufsteigen' (V, 2). In den Scenen zwischen Oliver und Celia sind verschiedene Verse verwendet, die aus Shakespeare's Sonetten entlehnt wurden, was wohl als zulässig gelten dürfte. Der so vorzüglich vom Dichter gezeichnete Narr, der Beschützer beider Mädchen, darf seine Würde nicht durch den rohen Liebeshandel einbüszen; er geleitet vielmehr die Schützlinge und wacht über sie, und durch seine Veranstaltung finden sich die Liebenden beim vertriebenen Herzog zusammen. Es ist richtiger, dies ihm zu überlassen, als wenn es durch Rosalinde geschieht. So wird denn auch von Celia, und nicht von Rosalinde, das Spiel vorgeschlagen, welches sich auf die Verkleidung der Muhme bezieht. Am Schlusse tritt Probstein an Hymen's Stelle, und die Gottheit braucht sich mithin nicht in höchsteigner Person zu bemühen. Im Original verschwindet der Usurpator vom Schauplatz, nachdem er beschlossen, die Flüchtlinge zu verfolgen; in der Bearbeitung sieht man ihn dies ausführen, und da widerfährt ihm das Erlebnisz, welches Shakespeare zwischen Orlando und Oliver stattfinden läszt; aber die Bearbeitung führt dem Zuschauer vor Augen, was im Original blos erzählt wird.'

Die vorgenommenen Veränderungen gestalten sich nun im Wesentlichen folgendermaszen. Von Shakespeare's Personen scheiden aus: Jaques der Philosoph, Le Beau, Charles, Jakob de Boys, Dennis der Diener, Ehrn Olivarius, Silvius, Wilhelm, Käthchen, Hymen. Der entthronte Herzog heiszt Robert, der Usurpator wird (statt Friedrich) Philipp genannt — vielleicht aus dem byzantinischen Grunde, weil Friedrich ein Stammname der dänischen Dynastie ist[1]). Dem tyrannischen Philipp wird nun zu seinen eignen bedenklichen Eigenschaften noch die ganze Nichtswürdigkeit Oliver's aufgebürdet, denn er erscheint als der treulose Vormund Orlando's und läszt in dieser Würde durch seinen Vertrauten Dennis, welcher zugleich Orlando's Hofmeister ist, den Ringer Charles ganz ebenso instruiren, wie das bei Shakespeare Oliver persönlich besorgt. Oliver aber ist hier nur der Anhänger und Begleiter des verbannten Herzogs, er übernimmt zugleich die Rolle des Philosophen Jaques, Celia heilt ihn vom Menschenhasz; Corin (Corinnus) wird, an Stelle des gestrichenen Silvius, zum jugendlichen Liebhaber der Grissel

[1]) Bei Jenke findet sich merkwürdigerweise eine ganz ähnliche Umtauschung, nur dasz hier der edle verbannte Herzog den Namen Friedrich erhält, während sich der Usurpator mit Leopold begnügen musz.

Phöbe) gestempelt. Orlando rettet schlieszlich dem auf der Bühne schlummernden Usurpator Philipp das Leben: seine Kugel tödtet nämlich einen (hinter der Scene) heranstürmenden wilden Eber. Philipp ist gerührt und umgewandelt, er sucht den verbannten Bruder auf und eröffnet ihm seinen Entschlusz, Einsiedler zu werpen: — das erscheint um so begründeter, nachdem sich inzwischen auch die Vasallen gegen ihn empört haben. Die Versöhnung der Brüder erfolgt, dem Herzog Friedrich wird auf's Neue gehuldigt. Hiernach ergiebt die Schluszabrechnung eigentlichen Nutzen nur für Celia, deren Ehestandsperspective sich allerdings jetzt viel günstiger gestaltet.

Weit bedeutender, aber auch weit energischer ist eine französische Umarbeitung — ebenfalls von Frauenhand. Ihr Titel lautet: Comme il vous plaira. Comédie en 3 actes et en prose, tirée de Shakespeare et arrangée par George Sand. Représentée pour la première fois à la Comédie-française le 12. Avril 1856.' Eine längere Vorrede wendet sich an 'Mr. Regnier, de la Comédie-française', der das Stück in Scene setzte; — vielleicht hat er auch bei der Abfassung, welche grosze Bühnengewandtheit verräth, seine Mitwirkung nicht versagt. In dieser Vorrede heiszt es:

'L'oeuvre de Shakespeare peut se diviser, disions-nous, en trois genres ou séries. Les pièces tragiques, les pièces bouffonnes et celles qui tiennent de l'un et de l'autre genre, qu'il intitulait simplement comédies et que j'appellerai la série de ses drames romanesques.

'C'est cette dernière série qui est la moins vulgarisée chez nous; quoique souvent pillée, elle n'a jamais été considerée comme scénique apparemment; mais comment le savoir avant de l'avoir essayée à la scène?

'Est-ce donc un pillage de plus que je vais commettre? J'espère que non, car j'aime encore mieux attacher à la robe du poëte quelques ornements peu dignes de sa splendeur, que de faire servir les pierreries dont lui-même l'avait ornée à parer mon propre ouvrage. Je ne regrette qu'une chose, c'est de ne pouvoir montrer cette robe tout entière aux yeux de notre public français moderne. Tous ceux qui, comme vous, connaissent Shakespeare, savent bien que si elle est partout richement brodée, elle est parfois jetée sur l'épaule du dieu avec une négligence ou une audace qui ne sont plus de notre temps, et que notre goût ne supporterait pas.

'Chaque siècle a imposé des règles à la forme des ouvrages dramatiques. Ces règles-là ne sont rien de plus que des modes, puisqu'elles ont toujours changé et changeront toujours. Lorsqu'elles

sont vieilles, on les rejette eomme des entraves méprisables, mais c'est pour en établir d'autres qui font leur temps. Chaque époque s'imagine avoir trouvé les meilleurs possibles, et s'y obstine le plus longtemps possible. Le vrais progrès de notre siècle en ce genre a été le romantisme, qui, à l'exemple de Shakespeare, s'étant affranchi de toute règle absolue, a cherché l'émotion dans tous les sujets et sous toutes les formes. Mais le romantisme a déjà passé fleur, et le goût de Shakespeare s'est émoussé trop vite chez nous. Ce n'est certes pas la faute de certaines traductions vraiment admirables. C'est la faute d'un progrès réel qui s'est fait dans l'art dramatique, et qui consiste principalement dans l'habileté du plan; il est certain que le moindre vaudeville de nos jours est mieux fait, sous ce rapport, que les plus admirables drames des maîtres du temps passé.

'Mais les progrès, en notre monde, ne sont jamais que relatifs. Lorsque Shakespeare s'abandonnait à l'élan fougueux ou aux délicieux caprices de son inspiration, il foulait aux pieds, avec les règles de la composition, de certains besoins bien légitimes de l'esprit: l'ordre la sobriété, l'harmonie et la logique. Il était Shakespeare, donc il faisait bien, si ces écarts étaient nécessaires à l'élan du plus vaste et du plus vigoureux génie qui ait jamais embrasé le théâtre. — —

'C'est sur le plus doux de ses drames romanesques que j'ai osé mettre la main. Il y avait là, je ne dirai pas peu de propos trop vifs à supprimer, du moins pas de situations trop violentes; mais le désordre de la composition, ou pour mieux dire l'absence à peu près totale de plan, autorisait pleinement un arrangement quelconque. Après un premier acte plein de mouvement, après l'exposition d'un sujet naïvement intéressant, où des caractères pleins de vie, de grâce, de scélératesse ou de profondeur sont tracés de main de maître, le roman entre en pleine idylle, tombe en pleine fantaisie et se fond en molles rèveries, en chansons capricieuses, en aventures presque féeriques, en causeries sentimentales, moqueuses ou bourlesques, en taquineries d'amour, en défis lyriques, jusqu' à ce qu'il plaise à Rosalinde d'aller embrasser son père, à Roland de la reconnaître sous son déguisement, à Olivier de s'endormir sous un palmier de cette forêt fantastique où un lion, oui, un vrai lion égaré dans les Ardennes, vient pour le dévorer; et, enfin, au dieu Hyménée en personne, de sortir du tronc d'un arbre pour marier tout le monde, et quelques-uns le plus mal possible: la douce Audrey avec le grivois Touchstone, et la dévouée Célia avec le détestable Olivier.

'Il a plu à Shakespeare de procéder ainsi, et bien certainement, pour les esprits sérieux comme pour les enthousiastes sans restriction

(eux seuls sont peut-être les juges équitables d'un génie de cette taille), l'arrangement que je me permets n'est qu'un inutile DÉRANGEMENT. *Je ne me fais pas d'illusion sur le peu de valeur de tout replâtrage de ce genre, et j'aurais souhaité de n'être pas obligée de m'en servir. Mais ne pouvant rendre par la traduction mot à mot, qui ne donne pas dans notre langue moderne la vraie couleur du maître, les beautés de cette ravissante et traînante vision, j'ai dû, je crois, rendre au moins le petit poëme qui la traverse accessible à la* RAISON, *cette raison française dont nous sommes si vains et qui nous prive de tant d'originalités non moin précieuses. Quoi qu'il en soit, j'ai pu sauver les plus belles parties de l'oeuvre d'un oubli complet, et saisir au vol cette magistrale figure de Jacques, si sobrement esquissée, cet Alceste de la renaissance, qui est venu murmurer quelques douloureuses paroles à l'oreille de Shakespeare avant de venir révéler toute sa souffrance à l'oreille de Molière. J'avais tendrement aimé ce Jacques, moins vivant et plus poétique que notre misanthrope. J'ai pris la liberté grande de le ramener à l'amour, m'imaginant de voir en lui le même personnage qui a fui* CÉLIMÈNE *pour vivre au fond des forêts, et qui trouve là une* CÉLIE *digne de guérir sa blessure. C'est là mon roman, à moi, dans le roman de Shakespeare, et en tant que roman, il n'est pas plus invraisemblable que la conversion subite du traître Olivier. Mais qu'on le blâme si l'on veut: j'en fais bien bon marché. Si, quant au reste, j'ai pu donner une idée de cette naïve pastorale mêlée de philosophie, de gaieté, de poésie, d'héroisme et d'amour, j'aurai mon but qui était de prouver ce que je vous ai dit au commencement de cette lettre: à savoir, que travailler exclusivement à surprendre et à enchaîner le public par une grande habileté de plan, ne remplit pas tout le but du théâtre, et que, sans tous ces moyens acquis à la science nouvelle, on peut charmer le coeur et l'imagination par la beauté simple et tranquille, si le coeur et l'imagination ne sont pas lettre morte au temps où nous vivons. — —*

'Cette necessité de mettre quelques vêtements d'emprunt sur le colosse n'est donc ni une profanation ni un outrage; c'est plutôt un hommage rendu à l'impossibilité de le vêtir à la française avec des habits assez grands et assez pompeux pour lui.

'Et il sera fait bien d'autres traductions de COMME IL VOUS PLAIRA. *La mienne n'aura pas d'autre mérite que celui d'avoir été* OSÉE *la première.' —*

Es ist echt weiblich, dasz beide Damen, die Französin wie die Dänin, vor Allem darauf bedacht sind, Celia's Zukunft sicherzustellen; und wenn beide für diesen Zweck den Misanthropen (unter

echtem oder falschem Namen) verwenden, so folgt daraus nicht, dasz George Sand bei Sille Beyer eine Anleihe gemacht habe, vielmehr läszt sich die Übereinstimmung einfach dadurch erklären, dasz unter dem vorhandenen Personal in der That kein andrer Mann zur geeigneten Verfügung stand. Für den Schauspieler gewinnt überdiesz die Rolle an Werth, wenn er eine solche Wandlung des Charakters stufenweis zu entwickeln hat; und das Publikum nimmt wahrscheinlich gröszeres Interesse an dem Menschenfeinde, der sich durch die Liebe widerwillig bekehren läszt. Jacques wird nun gleich im ersten Akt eingeführt und charakterisirt: er kommt als Bote des entthronten Herzogs an dessen Tochter Rosalinde, um von ihrem Leben und Ergehen Kunde zu bringen. Sie erkennt in ihm den einst lustigen, leichtlebigen Kavalier vom Hofe ihres Vaters; aber auch der Usurpator hat ihn erkannt, er sah, dasz Rosalinde ihm einen Brief zustellte (an ihren Vater), und so argwohnt er eine Verschwörung. Dies der Grund zu Rosalindens Verbannung; sie will den Vater aufsuchen, Celia trennt sich nicht von ihr, und Jacques begleitet beide nebst dem Narren auf der Flucht in's Waldgebirge. Sein Interesse für Celia verräth sich schon hier, es tritt deutlich hervor in der Sorge um sie, als Charles der Ringer (gegen Ende des zweiten Akts) mit einem Trupp Bewaffneter im Walde erscheint, um die Flüchtige in ein Kloster zu bringen. Nun hat Jacques in halbverfallener Waldhütte, die sein Eigenthum ist, einen alten Diener (Käthchens Vater) installirt: dort soll Celia unter seinem Schutze geborgen sein. Als Orlando sich von dem Philosophen eine Anweisung zum Versemachen erbittet, wird dieser eifersüchtig, weil er ihn in Celia verliebt glaubt. Die Schluszscene, nach befriedigender Lösung aller Wirren, spielt zwischen Jacques und Celia; er wagt keine Erklärung, sie zwingt ihn durch eignes Entgegenkommen, ihr seine Liebe offen und feurig zu bekennen. So ruht auf diesem Paar der eigentliche Schwerpunkt des Stückes; auch Orlando und Rosalinde treten dagegen in den Schatten. Rosalinde, als Page verkleidet, giebt sich ihrem Vater sehr bald zu erkennen; auch Orlando erkennt sie sofort, ohne ihr das zu sagen, er benutzt vielmehr die Verkleidung, um seine Liebe desto unbefangener auszusprechen: ein wirkungsvoller Gewinn für die Scenen zwischen den beiden. Der Schlusz bringt noch ein nicht gerade glücklich erfundenes Examen, welches Rosalindens Vater mit Orlando anstellt, bevor er ihm die Hand der Tochter gewährt. Oliver nämlich — für den, nach seiner Entlassung als Liebhaber, keine Besserungsvorrichtung mehr erforderlich ist — erscheint mit dem alten Adam

dessen Hände gefesselt sind, und beschuldigt diesen, dasz er ihm Geld gestohlen, um Orlando's Flucht zu unterstützen. Jacques und Charles entlarven den Bösewicht, Orlando erhält Gelegenheit, seinen Charakter glänzend zu bewähren, indem er für den Bruder groszmüthig eintritt und ihm dadurch Straflosigkeit erwirkt. — Das Paar Probstein-Käthchen findet sich nur, um getrennt zu werden. Wilhelm ist ein stattlicher Bursch, dem der Muth nicht fehlt; deshalb fürchtet ihn der Narr und sucht ihm zu imponiren, was für den Augenblick gelingt (Shakespeare V, 1). Dann aber wird Käthchen von Jacques belehrt, dasz dem Narren nicht zu trauen sei, sie verabschiedet sich fürerst mit einer Ohrfeige von ihm, und als schlieszlich ihre Wahl auf Wilhelm fällt, ist Probstein der völlig Eingeschüchterte. — Das pastorale Liebespaar Silvius und Phöbe wird ganz beseitigt. Neben diesen beiden Personen fallen noch aus: Corinnus, Ehrn Olivarius, Dennis, le Beau, Jacob de Boys, sowie sämmtliche Gesangstücke. In jedem der drei Akte (welche von gleicher Länge sind) giebt die einheitliche Scene ein malerisches Bild.

Akt I: Rasenplatz vor'm Schlosse des Herzogs, mit Bänken und reicher Estrade für den Hof, im Hintergrunde Pallisaden, welche den Ringplatz abgränzen; überall festlicher Aufputz, Wimpel und Fahnen für das bevorstehende Kampfspiel. Dieses wird dann spannend herausgearbeitet (ohne die zerbrochenen Rippen der drei Brüder).

Akt II: Ardennerwald. Bäume und Felsen, ein Bach unter Weiden, vorn alte Eichen, darunter Steinsitz, weiter zurück steil niederführender Fuszsteig. Das erregende Moment zum Abschlusz bildet Celia's Rettung vor den herandringenden Verfolgern.

Akt III: Ardennerwald. Ärmliche Hütte zwischen Trümmerresten, buschbewachsene Felsen mit dem Durchblick in dichten Wald. Links vorn Steinbank unter einem Baum; im Hintergrunde Schlucht, durch welche sich der Pfad auf die Bühne herabsenkt. Die Wandlung des Usurpators ist noch weniger motivirt als im Original: durch Oliver sendet er an den vertriebenen Bruder ein eigenhändiges Schreiben und 'macht darin seinen Frieden mit sich selbst', indem er einfach abdankt und jenen wieder einsetzt.

So erhalten wir hier ein neues Gebäude, nach den Regeln mo-

derner Bühnen-Architektur auf Shakespeare'schen Fundamenten von geistvoller Hand ausgeführt. George Sand arbeitete für ein französisches Publikum — da mag sie mit ihrem Verfahren nicht Unrecht haben; diesseits der Vogesen stehen wir freilich, Shakespeare gegenüber, auf etwas anderm Standpunkt. Ich bin kein abgesagter Gegner der *Um*arbeitung, sobald sie sich als Nothwendigkeit erweist, um völlig Unzeitgemäszes oder heute Unmögliches zu beseitigen — während andrerseits ein werthvolles Stück der Bühne erhalten bleibt: dann heiligt in *diesem* Falle der Zweck das Mittel. Allein bei 'Wie es euch gefällt' kann ich solche Nothwendigkeit nicht einräumen, weil die Erfahrung gezeigt hat, dasz dem Lustspiel auch minder gewaltsames Einschreiten noch immer einen freundlichen Bühnenerfolg in Aussicht stellt.

The Jolly Goshawk.

Von

K. P. Schulze.

In der Ballade vom Jolly Goshawk finden sich gewisse Anänge an die Romeo- und Juliasage, welche bisher meines Wissens ıch von niemand beachtet worden sind und es doch verdienen rvorgehoben zu werden. Der Inhalt des alten Liedes gestaltet h in den verschiedenen Aufzeichnungen, welche wir von ihm .ben, verschieden; die einfachste und älteste Form scheint dienige zu sein, in welcher es sich bei Motherwell findet:

Ein Jüngling fordert den Goshawk auf seiner Geliebten eine ebesbotschaft zu überbringen. 'Wie kann ich das', erwiedert eser, 'da ich sie doch nie gesehn und nie mit ihr gesprochen .be?' 'Meiner Geliebten Antlitz ist weisz wie die Farbe der Taube .er der Möwe, und es ist roth zugleich wie Blutstropfen auf schem Schnee. Fliege nach ihrem Schlosz, und wenn sie aus der esse kommt, so singe ihr von der Esche herab meine Liebesbothaft; singe sie ihr, wenn sie zu ihrem Hause ein- und ausgeht.' er Vogel thut, wie ihm befohlen wird, bis die Geliebte das Fenster fnet, und er ihr einen Brief in den Schoosz werfen kann, der sie ıffordert dem Geliebten eine Gelegenheit zur Zusammenkunft zu ben. 'Ich sende ihm', erwiedert sie, 'den Ring von meinem weiszen nger und den Kranz aus meinem Haar, ich sende ihm mein erz in meiner Brust und erwarte ihn bei der vierten Kirche in hottland.' Darauf eilt sie zu ihrem Vater und spricht: 'Gewähre ir die Bitte, dasz, wenn ich sterbe, ich in Schottland begraben erde; in der ersten Kirche im schönen Schottland lasz die Glocken r mich läuten, in der zweiten lasz die Messe lesen, in der dritten rche theile Gold für mich aus und in der vierten, ach, dort wirst

du mich begraben.' 'Diese Bitte ist gering, sie sei dir gewährt.' Dieselbe Bitte richtet sie dann an ihre Mutter, ihre Schwestern und ihre sieben Brüder, und alle versprechen, sie ihr gewähren zu wollen. Als sie darauf neben ihrer Mutter wie todt niedersank, sprach eine alte Zauberin, welche am Feuerheerd sasz: 'Tröpfelt heiszes Blei auf ihre Wangen und ihr Kinn und auf ihre rosenrothen Lippen, so wird sie wiederum sprechen; denn gar viel wagt ein Mädchen, um zu ihrem Geliebten zu gelangen.' Da that man, wie das alte Weib gerathen hatte, aber sie athmete nicht mehr. Ihre Brüder bauten ihr eine Bahre aus Cedernholz und Gold, ihre Schwestern hüllten sie in Atlas und Seide. Inzwischen hat der Vogel dem Geliebten die Botschaft des Mädchens überbracht, und er bricht mit seinen Begleitern auf ihr entgegenzuziehen. Da naht ihr Leichenzug aus England und überschreitet die schottische Grenze; alles geschieht dem Willen des Mädchens gemäsz. Als sie zur vierten Kirche kamen, stand ihr Geliebter bereit. 'Setzt den Sarg nieder', sprach er, 'dasz ich ihr Gesicht schaue; als ich es zuletzt sah, war es blühend und roth und ach, jetzt ist sie dahingewelkt wie Gras.' Als er aber den Schleier zurückschlug, sie zu sehn, lächelt sie ihn an und spricht: 'Gieb mir ein Stück Brot und eine Flasche Wein; denn neun lange Tage habe ich dir zu Liebe gefastet, und das Ross in deinem Stall wäre wohl eher gestorben. Geht heim, meine sieben Brüder, verkündet in England, dasz eure Schwester euch getäuscht hat; nicht kam ich nach dem schönen Schottland um hier begraben zu liegen, sondern um seidene Gewänder und rothen Goldschmuck zu tragen.'

Die Recension der Ballade, wie sie bei Scott steht, ist zum Theil wörtlich dieselbe; doch trägt sie offenbar Spuren dichterischer Überarbeitung, die ihr von Scott's Hand zu Theil geworden, ohne dasz ihr dies gerade zum Vortheil gereichte. Der schlichte, einfache Ton der andern Überlieferung ist dabei verloren gegangen. So fragt hier der Vogel seinen Herrn, warum er so bleich blicke. 'Ist dein Schwert oder Speer im Tournier vom Blute roth gefärbt, oder ist es die Liebe zu der *southern lass*, die dich so bleich macht?' Nach dieser Einleitung folgt die Ballade wie oben erzählt mit nur unbedeutenden Abweichungen. Statt der Esche ist es hier eine Birke, auf welcher der Vogel sich niederlassen soll; die Zahl der Mädchen, welche die Geliebte zur Messe begleiten, wird angegeben: es sind 24; der schottische Ritter heiszt Lord William; die Kirche, wo er sie erwarten soll, wird Mary's Kirk genannt. *Als sie den* Vater angeht, ihr eine Bitte zu gewähren, sagt er:

erlange nicht jenen schottischen Lord zu heirathen, das soll mmer geschehen', und als sie stirbt, klagt er, dasz sie ohne iesterliche Weihe gestorben. Der Sarg ist von Eichenholz und lber; sie erklärt bei ihrem Erwachen nur drei Tage gefastet zu iben und zum Schlusz wird sie von ihren Brüdern verwünscht, eil sie das Herz ihres Vaters und ihrer Schwestern gebrochen ibe. Aber neben diesen geringfügigen Abweichungen findet sich ich eine von gröszerem Belang: als der Vater ihr sein Wort gegeben sie in Schottland zu begraben, eilt sie in ihr Gemach und mmt einen Schlaftrunk, der sie scheintodt macht:

And she has drank a sleepy draught,
That she had mixed wi' care.

ne dritte Recension der Ballade bei Buchan habe ich nicht vereichen können. Allingham, der neuerdings (1864) die Ballade seinem 'Ballad Book' wieder herausgegeben hat, schlieszt sich ehr an Motherwell an, erwähnt aber auch den Schlaftrunk:

And she has drunk a sleepy draught,
She mix'd it wi' mickle care. —

Wir finden in dieser Ballade die zwei Hauptzüge der Romeoge, die Liebe der Spröszlinge feindlicher Häuser zu einander und s Lebendig-Begrabenwerden einer Scheintodten, wieder. Und es rf uns wahrlich nicht Wunder nehmen, dasz der alte italienische genstoff sich auch in einer englischen Ballade wiederholt. Hatte früh bereits seinen Weg nach Frankreich und Spanien gefunden, dürfen wir nicht staunen, wenn wir ihn auch hier wiederfinden; nn wir wissen, wie grosz der Einflusz der italienischen Poesie auf englische zu jener Zeit, in welcher die Ballade entstanden sein g, gewesen ist. Ich habe in meiner Abhandlung über die Entklung der Sage von Romeo nnd Julia im XI. Bande dieses Jahrches die Stellen gesammelt, an denen auf diese Sage zur Zeit akespeare's als auf eine allgemein bekannte angespielt wird; szer den Bearbeitungen von Brooke, Paynter und Shakespeare selbst len sich deren zehn. An einer von diesen wird Julia als ebenso kannt wie Dido und Cleopatra hingestellt; an einer andern wird ichtet, dasz die Geschichte von Romeo und Julia sogar auf peten dargestellt ward, und vom Jahre 1596 wird *a new ballad Romeo and Juliett* erwähnt, welche leider nicht erhalten ist. in Wunder also, dasz die Sage auch in das alte Land der Balladen gedrungen *ist; konnte* es einen besseren Stoff für eine solche

geben? Und wie geschickt ist die italienische Geschichte dem Charakter des Landes und der Zeit angepaszt worden. Der Hasz der zwei feindlichen Familien Verona's lebt im Hasse des englischen und schottischen Lords im Grenzdistrict wieder auf; der schottische Edelmann hat sich in die Tochter des englischen Grafen verliebt, und diese verläszt ihm zu Liebe ihr heimathliches Schlosz und wählt dasselbe gefährliche Mittel mit ihrem Geliebten vereint zu werden, welches die Liebe der Julia eingegeben hatte. Der wilden Zeit entsprechend kommt der Geliebte mit seinen Mannen sich die Geliebte mit Waffengewalt zu rauben. — Während aber sämmtliche andern Zeugnisse der Romeosage in England nur das traurige Ende der Erzählung kennen, finden wir hier die Geschichte mit glücklichem Ausgange. Diese Umdichtung wird uns um so weniger befremden, wenn wir uns erinnern, wie in Spanien dasselbe geschah. Auch dort endete die Geschichte in *happiest mood;* während aber die beiden feindlichen Häuser sich daselbst schlieszlich aussöhnen, ist in der englischen Ballade davon nicht die Rede. Trotzig verläszt das Mädchen Eltern und Heimath um treu dem Geliebten zu folgen; so war es Sitte im Norden, und ich erinnere hierbei nur an die herrliche Ballade *The Nutbrown Maid*, eine der bekanntesten zur Zeit der Königin Elisabeth, ein treffliches Loblied weiblicher Treue und Hingebung.

Noch eine eigenthümliche Zuthat ist in unserer Ballade dem alten Sagenstoff beigemischt worden: der Vogel als Liebesbote. Redebegabte Vögel finden sich in unsern nordischen Sagen vielfach als Boten verwandt. Vielleicht aber dürfen wir hier mit W. Scott einen bestimmten Einflusz eines alten irischen Märchens auf unser Lied annehmen. In dem Fairy-tale: *The Adventures of Faravla, Princess of Scotland and Carral O'Daly, Son of Donogho More O'Daly, chief Bard of Ireland*, verwandelt sich der Liebesbote der Prinzessin gleichfalls in einen Habicht, und bringt dem Geliebten Nachricht von der Trauer des Mädchens, und hier dürfen wir wohl um so eher eine bestimmte Einwirkung annehmen, als sich in demselben Märchen ein gleiches Bild gebraucht findet wie in der englischen Ballade; bei beiden wird die rothe Farbe auf den Wangen des Mädchens den Blutstropfen auf dem Schnee verglichen. Dasselbe Bild findet sich freilich auch in der Romanze Sir Tristrem:

A bride bright thai ches
As blod opon snoweing,

und Motherwell erinnert daran, dasz eine gewisse *uniformity of phraseology* allen diesen Volksliedern eigen sei. —

Von der Überlieferung, dem Ort und der Zeit der Entstehung unserer Ballade läszt sich nicht viel sagen. Sie findet sich zuerst bei W. Scott abgedruckt, der sie im zweiten Bande seines *Minstrelsy of the Scottish Border* (3. Aufl. Edinburg 1806) bringt, und zwar wie er selbst sagt: *never before published.* Der Titel ist hier *The Gay Goss Hawk.* Über seine Quellen giebt er folgendes an. Er entnahm die Ballade theils aus der Sammlung der Mrs. Brown, theils aus einem alten Manuscript in seinem eigenen Besitz: *The stanzas appearing to possess most merit have been selected from each copy.* Mrs. Brown of Falkland, der Scott viele seiner alten Balladen verdankte, war die jüngste Tochter des Prof. Gordon von King's College, Aberdeen, welcher die von ihm gesammelten alten Lieder seinem Freunde Fraser Tytler schenkte, dessen Sohn Alexander sie wiederum Scott mittheilte *(two books of ballads, in Ms.).* Von dieser Mrs. Brown schreibt ihr Vater: *She is blest with a memory as good as her aunt* [Mrs. Farquhar, welche viele alte Lieder, die sie von Ammen und Bauerfrauen gehört hatte, auswendig wuszte] *and has almost the whole of her songs by heart. In conversation I mentioned them to your father* [Tytler], *at whose request, my grandson, Mr. Scott, wrote down a parcel of them, as his aunt sung them.* Und W. Scott nennt sie (p. 127 der Einleitung) *the ingenious lady, to whose taste and memory the world is indebted for the preservation of the tales which they (the Mss.) contain.* Die Ballade lebte also Ausgang des 18. Jahrhunderts noch im Volksmunde in Schottland. Obwohl Scott p. 128 der Einleitung betheuert, nichts Wesentliches an den alten Balladen geändert zu haben, so ist doch zu bedauern, dasz er sie nicht wörtlich so gab, wie er sie vorfand. Die unsrige ist von ihm aus zwei Liedern zusammengedichtet worden, von denen er nach eigenem Ermessen die ältesten Züge auswählte. Motherwell spricht sich sehr energisch aus gegen dies Verfahren einiger Herausgeber alter Balladen *of uniting discordant and essentially incohesive texts, and to content himself with merely selecting that one of his copies which appears the most complete and least vitiated* (p. VII. der Einleitung zu seiner Sammlung), mit welchen Worten er vielleicht auf W. Scott anspielt, dessen Verdienste er übrigens an anderer Stelle sehr hoch anschlägt.

Zum zweiten Male findet sich unsere Ballade bei William Motherwell gedruckt, in dessen *Minstrelsy* (1827 in Glasgow) sie unter dem Titel *The Jolly Goshawk* erschien. Er bemerkt zum Text nur: *is a less complete version of the Gay Goshawk, a ballad of considerable beauty, which first appeared in the Border Minstrelsy.*

Motherwell spricht sich in der Einleitung sehr scharf gegen die aus, welche eigene Erfindung an Stelle der alten Überlieferung stellen; er versichert von sich selbst: *it has been the studious endeavour of the present writer to avoid every thing which savoured of critical emendation.* Aber obwohl er verlangt, dasz der Sammler diese Volkslieder *purely and simply as he obtained them* wiedergeben soll, *without hazarding any emendation whatsoever*, läszt er in der Mitte unserer Ballade mehrere Strophen aus, deren Inhalt er nur mit den Worten angiebt: *the Lady asks the same boon and receives a similar answer, first from her mother, then from her sister, and lastly from her seven brothers.* Sonst trägt die Ballade bei ihm ein alterthümlicheres Gepräge als bei Scott, und da er keine Quellen weiter angiebt, so scheint auch er sie aus dem Volksmunde entnommen zu haben.

Im folgenden Jahre (1828) erschien sie von neuem unter dem Titel: *The Scottish Squire,* in den *Ancient Ballads and Songs of the North of Scotland;* 2 vols. des Peter Buchan, der von Motherwell wegen seines Sammeleifers und seiner Sorgfalt in der Wiedergabe der alten Balladen sehr gelobt wird. Das Werk war mir nicht zugänglich. In letzter Zeit ward die Ballade wieder abgedruckt im *Ballad Book* von William Allingham (1864), der sich namentlich an Motherwell hielt, den Schlaftrunk aber von W. Scott entlehnt zu haben scheint.

Wie die Ballade Anfang dieses Jahrhunderts noch in Schottland im Volksmunde lebte, so verdankt sie diesem Lande auch offenbar ihren Ursprung. Der Grenzdistrict zwischen England und Schottland, so fruchtbar an alten Gesängen, war, wie die Heimath der Robin-Hood-Lieder, so auch die unserer Ballade. Die Handlung spielt nicht nur daselbst, auch der ganze wilde, kühn-unternehmende Charakter der Personen unsres Liedes paszt recht eigentlich zum Borderdistrict; dort glühte der Hasz zwischen den englischen und schottischen Nachbarn, welche nichts vom Heirathen unter einander wissen wollten. Im alten *Complaynt of Scotland* heiszt es: *that there suld be nà familiarite betwix Scottis men and Inglis men, nor marriage to be contrakit betwix them* (Scott, Einleitung p. 69). — Die Zeit der Abfassung unserer Ballade läszt sich nicht genau bestimmen, doch hat sie offenbar alte Färbung. Jedenfalls ist sie älter als Shakespeare, denn mit dem Regierungsantritt Jacobs I. von England hörte der alte Zwist der Borderers, der in unserem Liede noch in vollster Blüthe steht, auf. P. 59 der Einleitung citirt Scott eine Stelle aus einem alten Gedicht, in welchem es heiszt:

— since King James the Sixth to England went,
Ther has been no cause of grief,
And he that hath transgress'd since then,
Is no Freebooter, but a Thief.

Vergl. Scott, der in der Einleitung zu seinem Minstrelsy einen kurzen Überblick über die Geschichte der Grenzlande vorausschickt, namentlich p. 53—56. Hiermit stimmt auch überein, dasz das Land zur Zeit der Ballade noch katholisch war.[1])

Berlin, November 1877.

---

[1]) Auszer den vom Herrn Verfasser angegebenen Werken findet sich die Ballade vom '*Jolly* (oder *Gay*) *Goshawk*' auch in: English and Scottish Ballads. Selected and edited by Francis James Child (Boston, 1857, 4 vols) III, 269 und in: The Ballads of Scotland. Edited by William Edmonstoune Aytoun (Edinburgh and London, 1858, 2 vols) I, 177. Auch in's Deutsche ist sie mehrfach übertragen worden, so von Talvj, Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen (Leipzig, 1840) S. 560; von Dönniges, Altschottische und altenglische Volksballaden (München, 1852) No. 5; und von Rosa Warrens, Schottische Volkslieder der Vorzeit (Hamburg, 1861) S. 165.
D. Red.

Die Darstellung der Seelenkrankheiten in Shakespeare's Dramen.

Von

C. C. Hense.

Seit einer Reihe von Jahren sind Schriften von Ärzten über die Geisteskrankheiten erschienen, welche Shakespeare in seinen Dramen zur Darstellung gebracht hat; diese Schriftsteller stimmen in die Bewunderung der Treue überein, mit welcher Shakespeare in diesen Darstellungen die menschliche Natur zeichnete; wie in allen Richtungen der dramatischen Poesie, hat Shakespeare auch durch tiefe Kenntnisz des krankhaften Seelenlebens seine Zeitgenossen weit übertroffen. Was alle, auch die Gegner, immer in Shakespeare's Dichtungen gepriesen haben, die vielseitigste Kenntnisz der menschlichen Seele, ihrer Neigungen, Triebe und Leidenschaften, das entfaltete der Dichter auch in der Sicherheit, mit welcher er den Irrungen und Krankheiten der Seele nachging und denselben Gestalt und Erscheinung gab. Die verschiedenen Formen der Seelenkrankheiten sind ihm aus Beobachtung und vielleicht mehr noch durch genialen Tiefblick geläufig; der Wahnsinn und die Melancholie sind von ihm mit einer Naturwahrheit gezeichnet worden, wie es in dieser Ausdehnung und Fülle kaum von einem anderen Dichter geschehen ist. Allein, wie sehr auch auf diesem Gebiete die psychologische Meisterschaft Shakespeare's hervorragt, die Naturtreue der Darstellung schlieszt noch nicht die ästhetische Berechtigung und Wahrheit ein. Eine sorgfältige, treue und einsichtsvolle Abschrift der Natur ist an sich noch nicht ein Ausdruck der Kunst. Auch haben feinsinnige Beurtheiler von Dichtungen, wie Rümelin, die ästhetische Berechtigung der Wahnsinnsscenen in Shakespeare's König *Lear* beanstandet. Nicht minder bemerkt K. Elze in seinem her-

vorragenden Werke über Shakespeare p. 461, dasz Krankheit, physische wie psychische, an sich unschön ist, dasz sie principiell nicht in die Kunst gehört, und dasz wir am wenigsten sie auf der Bühne sehen wollen. Aber 'Shakespeare allein', fügt er hinzu, 'ist das Wunder gelungen, psychische Krankheit zu einem Factor der Poesie zu erheben, vorzugsweise im Lear, einem überwältigenden und fast übermenschlichen Trauerspiele.'

Bei einem Hinblick auf diese Erscheinungen wollen wir zuerst nicht verschweigen, dasz die Neigung Shakespeare's zur Darstellung von Seelenkrankheiten in einem Zuge seiner Phantasie ihren Grund hat, der auf das Effectvolle gerichtet ist. Er liebt in der Darstellung seiner Charaktere die heftigste Steigerung; die Leidenschaften derselben überhaupt gelangen bis an die Grenze des Wahnsinns. Der Schmerz tritt in solcher Heftigkeit in Geberde und Sprache auf, dasz seine Äuszerungen, wie in Richard des Zweiten und Constanze's Persönlichkeiten, den Betheiligten als Wahnsinn erscheinen. Mit den mäszigern Gestalten eines Sophokles oder Goethe in der Iphigenie oder im Tasso verglichen, sind Shakespeare's Charaktere meist gigantisch, und seine verbrecherischen Personen überragen in Umfang und Tiefe der Bosheit weit die ähnlichen, welche uns antike Dichter gebildet haben. Das Häszliche auf dem physischen wie moralischen Gebiete ist in seiner abschreckenden Gestalt nicht gemieden, sondern wie im Richard III. gesucht worden, und dieser Neigung entspricht die verwandte zur Darstellung zerbrochenen und zerrütteten Seelenlebens. Aber der Dichter gab dieser Neigung nicht so viel Freiheit, dasz er ihr erlaubt hätte z. B. im Lear, wie Rümelin zu vermuthen scheint, 'in der Hüttenscene ein dramatisches Bravourstück liefern, indem er dreierlei Narren, einen wirklich irrsinnigen, einen simulirten und einen Berufsnarren neben einander auftreten läszt und alle drei auf's Feinste zu nüanciren weisz.' Die Darstellung der Seelenkrankheiten hat bei Shakespeare keine selbständige und herrschende, sondern eine untergeordnete und dienende Bedeutung. Sie dient dem höheren Zwecke der sittlichen Wahrheit, und der Wahnsinn wird der gesteigerte Ausdruck des Gewissens. Dies ist der erste wichtige Gesichtspunkt, durch welchen sich bei Shakespeare die Darstellung des Wahnsinns von dem wirklichen, im Menschenleben vorkommenden unterscheidet. In dem letzteren ist nicht nothwendig die Ursache der Krankheit eine Schuld; dagegen haben bei Shakespeare die Gestalten des Wahnsinns eine Schuld auf sich geladen und werden von dem Bewusztsein derselben bis zum Bruche des Seelenlebens verfolgt. Diese Schuld ist gröszer

oder geringer. Die gesteigerten Charaktere, wie Lear und Lady Macbeth, begehen eine grosze Schuld; Ophelia eine geringere. Das alte Schauspiel vom König Lear und seinen drei Töchtern, das Shakespeare offenbar kannte und benutzte, schlieszt den Wahnsinn Lear's aus; dieser Lear war vor demselben durch seine Frömmigkeit gesichert. Geduld und Ergebung sind die vorherrschenden Eigenschaften seines Charakters, welchem von Regan kindische Albernheit zugeschrieben wird; er selbst bezeichnet Gebet und Rosenkranz als sein Geschäft; alle Unbill, die er von den entarteten Töchtern erfährt, sieht er als verdiente Strafe für seine Sünden an, dem Tode, der ihm von der gedungenen Hand des 'Boten' droht, begegnet er mit der Gesinnung, sich dem Willen Gottes zu unterwerfen. Es ist klar, dasz ein solcher Charakter sich zu einer tragischen Katastrophe nicht eignete. Der Lear des alten Schauspiels gewinnt seine Herrschaft wieder, und Cordelia bleibt am Leben, wie diese Vorgänge in Holinshed's Chronik erzählt werden. Shakespeare gab dem ganzen Stoffe eine tragische Gestalt, und zur tragischen Entwickelung gehört der Wahnsinn Lear's, durch Schuld und Gewissen hervorgerufen. In Shakespeare's Lear ist zunächst kein Zug von Geduld und Demuth; ein aufsprudelnder, heftiger Wille, eine auch im hohen Alter ungebeugte physische Kraft ist ihm eigen, die stets zur Leidenschaft sich steigert; diese äuszert sich im Jähzorn, im wiederholt ausgesprochenen Fluche, verfinstert die Klarheit des Denkens und verschlieszt ihm den Sinn für ungeheuchelte Wahrheit. Bei aller Anlage zu hohen Eigenschaften fehlt ihm der sittlich durchgebildete Sinn; 'er war immer ohne Selbstkenntnisz', sagt mit Recht Regan von ihm. Das Verkehrte seiner Geistesrichtung tritt bereits im Eingange der Tragödie hervor; als er die wahrheitstreue Cordelia mit wuthentbrannten Worten enterbt, nennt Kent ihn verrückt, und diese Verrücktheit, aus ungezügeltem Eigenwillen stammend, ist eine Schuld, welche die heiligen Bande der Pietät zerreiszt. Im Laufe der Zeit beginnt er diese Schuld bitter zu empfinden, und der Wurm des Gewissens nagt immer tiefer an seinem Innern. 'Ich that ihr Unrecht', ruft er dem Narren gegenüber aus (II, 1), an Cordelia denkend. Dieses scheinbar verloren hingeworfene Wort empfängt seine volle und tiefe Bedeutung durch Kents Äuszerung in welcher er erzählt, dasz Lear Cordelia nicht sehen will (IV, 3):

Ihn überwältigt so die Scham — sein harter Sinn,
Der seinen Segen ihr entzog, sie preisgab
Dem fremden Zufall, an die bösen Schwestern
Ihr Erb' und Recht vergab — das Alles hat

So gift'gen Stachel, dasz die Scham ihn brennt
Und von Cordelien fern hält.

Dieser Stachel einer tief empfundenen Schuld und eines quälenden Gewissens wird immer scharf erhalten durch den Narren, den man mit Recht das Gewissen des Königs genannt hat. Je mehr nun das Herz des Königs durch den Stachel des Gewissens verwundet ist, desto empfindlicher wird seine Seele durch die schmachvolle Undankbarkeit, welche er von den entarteten Töchtern erfährt, und eine Menge von Umständen wirken zusammen, um den schon bei seinem ersten Thun von der Verkehrtheit beherrschten Mann in vollen Wahnsinn zu stürzen. Mit dem Schuldbewusztsein verbindet sich das Gefühl der Ohnmacht, die um so bitterer empfunden wird, je herrischer ehemals der König seinem Willen und Eigenwillen Gehorsam erzwang. Er nimmt keineswegs die verbrecherische Undankbarkeit der Töchter als eine verdiente Strafe für seine 'Sünden' geduldig hin, wie der Lear des alten Dramas, sondern das gesteigerte Gefühl, dasz er ein Mann ist, an dem man mehr gesündigt hat, als er selbst sündigte, fördert seinen Wahnsinn. Dieser gehört, wie physische Krankheit, in das Gebiet des Häszlichen; aber das Häszliche des Wahnsinns ist mit dem Häszlichen des Bösen und der Schuld in der Person Lear's auf das Innigste verbunden. Dieses Häszliche läszt die Poesie nicht nur zu, sondern sie fordert es. Die Tiefe und Breite, in welcher es auftritt, gestaltet es zum Erhabenen; und es vernichtet sich selbst durch die Mächte des Guten, welche in dem Bösen verhüllt und geheimniszvoll wirken, und aus seiner Vernichtung leuchtet der Sieg des guten und reinen Willens in beruhigender Schönheit hervor. Die Darstellung des Bösen wirkt als energischer Contrast; die Darstellung des aus der Schuld entsprungenen Wahnsinns dient nicht minder der Contrastwirkung — und in einem so contrastreichen Drama, wie König Lear ist, hat der Wahnsinn die Bedeutung, die reine Schönheit des ungebrochenen und schuldlosen Seelenlebens nur um so klarer erscheinen zu lassen.

Was wir in dem Wahnsinn Lears besonders betont haben, ist die Schuld des Königs, welche von seinem Gewissen selbst anerkannt wird. Dasselbe Verhältnisz ist in dem Charakter und der Seelenkrankheit der Lady Macbeth wahrnehmbar. Lady Macbeth und ihr Gemahl stehen in ihrer Anlage und Entwickelung in einem umgekehrten Verhältnisse. Man sollte erwarten, dasz dem schwankenden Charakter Macbeths, dem ein Übermasz von Phantasie die richtige Beurtheilung der Verhältnisse schmälert, der nach der Ermordung Duncans von den Qualen des Bewusztseins bis zur Verzweiflung beherrscht

wird, in wirklichen Wahnsinn gestürzt werde. Bis zu krankhafter Seelenstimmung führt ihn seine unheilvolle Phantasiebegabung in Visionen. Mit dem Vorsatze, den Duncan zu ermorden, beschäftigt, sieht er den Dolch, 'das Truggebilde des fieberhaft entzündeten Gehirns', er sieht auf dem Stahl und Griffe Tropfen Bluts (II, 2). Die Angst des mordbelasteten Gewissens steigert seine visionäre Anlage: er sieht den Geist des ermordeten Banquo bei dem Gelage, den kein anderer sieht (III, 5). Dasz diese krankhaften Aufregungen, verbunden mit schlaflosen Zuständen und einem gequälten Gewissen, ihn nicht zum Wahnsinn führen, hat seinen Grund in der ununterbrochenen, wenn auch verbrecherischen *Thätigkeit.* Ihm gegenüber erscheint Lady Macbeth als die überlegene Kraft; den schwankenden Gemahl treibt sie zur Ermordung des Duncan mit höhnender Beredsamkeit; ihr eindringender Verstand, von der Phantasie weit minder beeinfluszt, verspottet als Truggebilde die Visionen Macbeths; sie scheint kaltblütig zu berechnen, dasz das verbrecherische Unternehmen gelingen, alle Mordschuld auf Duncans Diener fallen musz; mit klarem Blicke in die Verhältnisse trägt sie die Dolche in das Schlafzimmer Duncans zurück, was Macbeth nicht wagte, und vergoldet mit dem Blute der Kämmerer Gesicht, dasz die Schuld ihnen beigemessen werde, denn

Schlafende und Todte
Sind blose Bilder; nur ein kindisch Auge
Schreckt der gemalte Teufel. (II, 2)

Während Macbeth, seine blutbefleckten Hände mit Entsetzen anschauend, meint, 'nicht des groszen Meergotts Ocean könne das Blut von seiner Hand abwaschen, weit eher werde diese Hand mit Purpur die unermeszlichen Gewässer färben und Grün in Roth verwandeln', sagt Lady Macbeth scheinbar kühl: 'Auch meine Hände tragen die Farbe der deinen; doch schämt' ich mich, hätt' ich solch blasses Herz. All eure Festigkeit hat euren Dienst geflohn, verliert euch nicht so ärmlich in Gedanken' (II, 2). So entschlossen und von der Gräuelthat unbezwungen erscheint sie, dasz Macbeth schon früher ihre Tapferkeit preisen konnte:

Gebier mir Söhne nur;
Aus deinem unschreckbaren Kernstoff sollte
Nur Männliches erstehn,

und wie sehr sie sich selbst besitzt, hatte sie in der vollendeten Heuchelei bei der Begrüszung Duncans gezeigt. — Und dieses Weib von so stahlfestem Sinne sehen wir später in gebrochenem Seelen*zustande.* Ihre Krankheit ist das Schlafwandeln, 'eine grosze Zer-

rüttung in der Natur, zu gleicher Zeit die Wohlthat des Schlafs zu genieszen und die Geschäfte des Wachens zu verrichten' (V, 1). Die Handlungen und Äuszerungen dieses Schlafwandelns sind groszartige Offenbarungen des schuldbeladenen Gewissens. In der Zerrüttung der Seele erscheint das Strafgericht des sittlichen Geistes, den sie verhöhnt hatte. In Macbeth selbst vollzieht sich dieses Strafgericht in der wiederholt auftretenden Qual der Schlaflosigkeit und beunruhigenden Träume. Die prophetische Stimme, die er zu vernehmen glaubte, als er den schlafenden Duncan ermordet hatte, eine lyrisch-individuelle Verherrlichung des Schlafs und seiner Wohlthaten, die Stimme, 'Glamis erschlug den Schlaf und drum wird Cawdor nicht schlafen mehr, Macbeth nicht schlafen mehr', ist in Erfüllung gegangen, und Lady Macbeth bestätigt die Wahrheit dieser Stimme durch die Äuszerung: 'Dir fehlt die Würze aller Kräfte, Schlaf' (III, 5). Macbeth mit dem Glanze des Purpurs, aber des blutbefleckten, bekleidet, ist ruhelos: er selbst bekennt es, dasz er in Angst verzehrt das Mahl und in der Bedrängnisz grauser Träume schläft, die ihn allnächtlich schütteln. Er wünscht lieber bei dem Todten zu sein, den, Frieden sich zu schaffen, zum Frieden er gesandt als auf der Folter der Seel' in ruheloser Qual zu zucken (III, 2). Lady Macbeth sucht diese trüben Bilder ihres Gatten durch stoische Reflexionen zu verscheuchen: 'Was unheilbar, vergessen sei's. Geschehn ist, was geschehn' (III, 2). Sie hatte schon immer den Gatten gemahnt solcher Thaten, wie die Ermordung Duncans, nicht grüblerisch zu gedenken: 'man fiel' in Wahnsinn sonst' (II, 2). Aber alle ihre Reflexionen halten nicht Stand vor dem sittlichen Geiste, der mit unzerstörbarer Macht über ihr herrscht und sich in ihrem Schlafwandeln manifestirt. Sie war die Genossin ihres Gemahls bei der Ermordung des Königs, Verwandten, Gastfreundes gewesen: sie musz sein Schicksal tragen. Wie sehr sie im Zustande des Wachens die verfolgenden Erinyen, den Zweifel und die Reue, die ihre Einsamkeit quälten, von sich fern zu halten sucht, sie steigen aus ihrer kranken Seele auf im Schlafe: 'ein wenig Wasser', hatte sie den Seelenschrecken ihres Gemahls gegenüber geäuszert, 'nimmt diese That von uns, wie leicht ist sie dann!' Aber in ihrem Schlafwandeln hilft kein Wasser die Blutflecken von ihren Händen hinwegzutilgen: immer empfindet sie den Blutgeruch: 'alle Wohlgerüche Arabiens werden diese kleine Hand nicht wieder wohlriechend machen' (V, 1). Sie hatte den Gatten gebeten, der verbrecherischen Thaten nicht mit Grübeln zu gedenken, um dem Wahnsinne vorzubeugen; aber ihre Seelenkrankheit nimmt dieses

Grübeln nur verstärkter auf: noch meint sie nicht fürchten zu müssen, wer es weisz, da Niemand die Macht zur Rechenschaft ziehen kann; aber die gewissenskranke Seele widerlegt diese selbstbeschönigenden Meinungen durch gesteigerte Vorwürfe: nicht blos die Ermordung Duncans, sondern auch die Gräuelthaten Macbeths gegen Banquo und die Familie Macduff's, an denen sie keinen Antheil hatte, belasten ihren Sinn und erpressen dem wehbeladenen Herzen unermeszliches Seufzen. Die Visionen Macbeths, als er Banquo's Geist sah, hatte sie als Bilder der Furcht gegeiszelt, als Trugbilder, 'die zu einem Ammenmärchen passen, am Kamin erzählt von der Groszmama', aber diese 'Trugbilder' sind für die Schlafwandelnde eine schroffe Wahrheit, eine erschreckende Wirklichkeit geworden. Das Strafgericht, das in ihrer Seelenkrankheit und durch dieselbe sich an ihr vollzieht, ist um so wirksamer und bedeutungsvoller, je schroffer und unvermittelter es hereinzubrechen scheint. Man hat es bedauert, dasz Shakespeare in der Charakteristik der Lady Macbeth gleichsam sprungweise verfahren sei, dasz er die Zeichnung der allmähligen Übergänge aus dem gesunden Zustande in den kranken, die er in der Person Lears so meisterhaft hervortreten liesz, in der Darstellung der Lady Macbeth unterlassen habe. In diesem Umstande liegt eine ästhetische und psychologische Weisheit des Dichters. Eine ästhetische: sie beruht auf dem Geheimniszvollen und dem Schweigen. Wie sehr das Geheimniszvolle auf das Gemüth zur Spannung des Interesses wirkt, mag man bei Shakespeare überhaupt, insbesondere aber im Hamlet bewundern. In der Zeichnung der Lady Macbeth tritt das Geheimniszvolle in dem Umstande hervor, dasz sie nach der fünften Scene des dritten Aktes bis zum Anfang des fünften nicht auf der Bühne erscheint. Ihre letzten Worte an ihren Gemahl waren gewesen: 'dir fehlt die Würze aller Kräfte, Schlaf' (III, 5). Noch scheint sie in sich sicher und fest: aber wir erinnern uns, sie hatte schon früher im Selbstgespräche gesagt (III, 2):

Nichts ist gewonnen, Alles ist dahin,
Stehn wir am Ziel mit unzufriednem Sinn;
Viel sichrer das zu sein, was wir zerstört,
All dasz uns Mord ein *schwankend* Glück gewährt.

Ein schwankendes, ein zweifelhaftes Glück *(doubtful joy)!* Mit zärtlichem Vorwurf fragt sie den Gemahl: 'was weilst du so allein, nur in Gesellschaft trauriger Gedanken, die besser gleich mit dem gestorben wären, an den sie denken?' Die Einsamkeit des Gemahls *ist ihr eigenes* Loos. In ihr brütet sie über ihr zweifelhaftes Glück.

Während der fünften und sechsten Scene des dritten Actes, während der Ereignisse im vierten, der Verhandlungen Macbeth's mit den Hexen, während der Ermordung der Familie Macduff's, der Unterredung desselben mit Malcolm und des Berichtes Rosse's sehen wir Lady Macbeth *nicht;* aber das Bild des einsam über die Vergangenheit sinnenden Weibes ist uns immer gegenwärtig; dasz wir sie vereinsamt wissen, sich selber die Gesellschaft, nicht mehr die Vertraute des in wüster Grausamkeit fortstürmenden Gatten, der Mittheilung bedürftig und zum Schweigen verurtheilt, erhöht ihre Gestalt für unsere Einbildungskraft zu einer hochbedeutenden Erscheinung. So war Bellerophontes einsam, welcher den Göttern verhaszt in Aleions Feldern umherirrte, innen das Herz sich verzehrend, der Sterblichen Pfade vermeidend (Hom. Il. VI, 202); so einsam war nach der Vorstellung des Chores der Mörder des Laius, welcher im wüsten Wald irrte unter Felsen, ein verwilderter Bergstier, auf des traurigen, schaurigen Elends Weg, des Menschenverkehres beraubt (Soph. OT. 476 fg.) In dieser Einsamkeit bleibt Lady Macbeth noch Herrin ihres Geheimnisses am Tage: in der Nacht wird der Schlaf der Verräther der kranken Seele. 'Beladene Seelen beichten ihr Geheimnisz dem tauben Kissen' (V, 1). So besasz der stärkere Richard III., ein heuchlerischer Selbstherr seiner Gedanken, am Tage sich selbst; aber in der Nacht beunruhigen ihn bange Träume (IV, 1), die in der Nacht vor der Schlacht bei Bosworth zu drohenden und rächenden Gestalten für sein gequältes Gewissen sich erheben (V, 3). Lady Macbeths Seelenkrankheit im Schlafwandeln ist daher auch psychisch und moralisch gerade durch ihre Einsamkeit tief begründet. 'Was wider die Natur gesündigt wird, sagt der einsichtsvolle Arzt (V, 1), erzeugt auch unnatürliche Zerrüttung'. Gegen die Natur hatte sie gesündigt: zu einer That hatte sie, ein Weib, den Gatten gespornt, der ihr das ernste Wort entgegengesetzt hatte: 'Ich wage Alles, was dem Manne geziemt; wer mehr wagt, ist kein Mann.' Um dieses zu können, muszte sie sich über die Weibesnatur frevelhaft hinaus sich steigernd sich 'entweiben'. Sie ruft (I, 5) die Geister zu Hülfe, die auf Mordgedanken lauschen, sie ihres Geschlechts zu entäuszern (*unsex*):

Verdickt mein Blut,
Sperrt jeden Weg und Eingang zum Gewissen,
(*Stop up th' access and passage to remorse*),
Dasz kein anklopfend Mahner der Natur
Den grimmen Vorsatz lähmt, noch friedlich ihn
Vom Ziele trennt; kommt an die Weiberbrust

Trinkt Galle statt der Milch, ihr Morddämonen,
Wo ihr auch weilt, dem scheuen Aug' unsichtbar,
Zum Unheil der Natur! Komm schwarze Nacht,
Umwölk' dich mit dem dicksten Dampf der Hölle!

Ihr ruchloses Gebet in seiner fieberhaft personificirenden Sprache, das eine vollständige Verkehrung der Natur und ihrer Normalität wünscht, hat sie sich selbst erfüllt und naturgemäsz muszte es in ihrer Seelenkrankheit in Erfüllung gehen. Sie steigerte ihre Unnatur in der Versicherung:

Ich hab' gesäugt und weisz, wie süsz
Die Liebe zu dem Kind ist, das ich tränke,
Doch würd' ich, während's mir ins Antlitz lächelt,
Die Brust ihm vom zahnlosen Munde reiszen
Und ihm das Hirn zerschmettern, hätt' ich's so
Geschworen, wie du jenes schwurst.

Dieser so heillosen Entfremdung von der Wahrheit der Natur und Liebe entspricht die Entfremdung, die das Bewusztsein der Schuld, welches Macbeth durch immer neue Schuld vergeblich zu betäuben sucht, zwischen den Gatten hervorbringt. Bei der Nachricht von dem unheilvollen Tode seiner Gemahlin hat Macbeth in seiner Seele keinen Raum für liebevolle Theilnahme:

Sie hätte später sterben können; — es hätte
Die Zeit sich für ein solches Wort gefunden.

Je schmerzlicher sich Lady Macbeth in ihrem Gemahl getäuscht hat und um das gehoffte Glück betrogen sieht, je stärker sie in ihrer Einsamkeit die wachsende Entfremdung empfindet, desto mehr erwachen die gewaltsam unterdrückten Pietäts- und Wahrheitsempfindungen und knüpfen an jene Gesinnungen an, mit welchen sie vor der Ermordung Duncans zurückbebte, weil er ihrem Vater gleich, an jene Schwäche des Weibes, mit welcher sie bei der Schilderung Macbeth's vor Duncans Ermordung (II, 3) ausruft: 'Helft mir von hinnen, O!' Sie fingirt nicht eine Ohnmacht, wie Delius meint, sie ist wirklich entsetzt über die Blutthat, welch Macbeth als eine ihm fremde mit einer Anschaulichkeit darstell wie sie nur aus dem eigenen Bewusztsein der Schuld entspringe kann (II, 2). In Lady Macbeth tritt hier dieselbe Schwäche hervo welche sie veranlaszte zur Hebung ihrer wankenden Kraft zu Weine ihre Zuflucht zu nehmen (II, 1). Aus dieser Beschaffenhe der Weibesnatur entspringen in ihrer Einsamkeit mit unabwei *licher Noth*wendigkeit die Qualen ihres Gewissens, und der einsicht

volle Arzt sagt mit Recht: Sie bedarf des Beichtgers mehr noch als des Arztes (V, 1)[1].

Wenn es wahr ist, dasz bei Lear und Lady Macbeth die Seelenkrankheit eine Folge der Schuld ist, so ist dadurch dieselbe nicht als isolirte Erscheinung, sondern im tiefen Zusammenhange mit der poetischen Gerechtigkeit dargestellt worden. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Wahnsinn, wie er in der Wirklichkeit vorkommt und wie ihn die Dichtung behandelt, ist hierdurch gegeben. Der Wahnsinn in der Dichtung schlieszt demnach ein Gericht ein, welches an der Schuld vollzogen wird. Nicht minder stark tritt jener Unterschied hervor in einem zweiten Verhältnisse. In der Tragödie bemerken wir oft die Erscheinung, dasz die That der Schuld, an sich unzweifelhaft als Schuld, eine Strafe als Gericht für andere Schuldige enthält. Nach der Auffassung des Aeschylus in der Orestie wird die Schuld des Agamemnon gestraft durch das Verbrechen der Klytämnestra, dieses durch die That des Orestes, welcher die Strafe an der Mutter vollziehend in eine Schuld sich verstrickt. Dieselbe Erscheinung kann man in Richard III. wahrnehmen; sein Mordsinn rafft Schuldige hinweg selbst Schuld begehend. Dieses Verhältnisz hat Hamlet, nachdem er den Polonius getödtet hat, selbst ausgesprochen (III, 4):

> Der Himmel hat gewollt,
> Um mich durch dies und dies durch mich zu strafen,
> Dasz ich ihm Diener musz und Geiszel sein.

In der Darstellung des Wahnsinns geht Shakespeare ähnlich zu Werke. Schuld und Gericht über andere vereinigen sich in dem Wahnsinne. Lear und Ophelie geben hierzu Beispiel und Erklärung. Mit der Betrachtung derselben hängt die Frage nach der Ausdehnung der Wahnsinnsscenen eng zusammen. 'Bei König Lear,' sagt Rümelin (Shakespeare-Studien p. 94), 'stört uns die Breite und

---

[1]) Anders urtheilt vom ärztlichen Standpunkte Dr. Onimus, *La psychologie dans les drames de Shakespeare, Paris 1876, p. 8: La description minutieuse du somnambulisme de lady Macbeth est de tous points en harmonie avec les données de la science; elle n'a ni délire, ni idée proprement dite, elle ne fait que se souvenir; ce ne sont pas ses pensées ou ses impressions morales qu'elle évoque, c'est impression toute physique de ses sens. Comme chez son mari, ce n'est pas le remords personnel et conscient qui agite lady Macbeth, c'est pour ainsi dire le remords fatal et organique. Ils sont tous deux trop criminels pour se repentir et comprendre l'énormité de leur faute; ils arriveraient peut-être alors à exciter la pitié et la compassion du spectateur; mais, à defaut de conscience, l'ordre naturel des événemens et les seules lois de l'organisme vont amener forcément leur châtiment.*

Ausdehnung, die dem Phänomen des Irrsinns gegeben wird; ein ganzes Stück hindurch läszt sich das nicht ertragen; der Zustand erscheint dadurch als ein habitueller, endloser; nur der Tod kann Lear und uns erlösen, und doch läszt er so lange auf sich warten und kann im Grund auch nicht anders als durch Zufälle herbeigeführt werden.' Hiernach könnte es scheinen, als ob Lear das ganze Stück hindurch vom Wahnsinn beherrscht und nur durch den Tod von demselben erlöst werde. Allein der eigentliche Wahnsinn Lear's beginnt erst in der vierten Scene des dritten Akts, als der unglückliche König den scheinbar wahnsinnigen Edgar erblickt, dem er wirklichen Wahnsinn zuschreibt; denn wenn wir auch gleich in der ersten Scene, in welcher Lear auftritt, eine leidenschaftlich verblendete, verwöhnte und verkehrte Gesinnung wahrnehmen, so kann doch dieselbe so wenig Wahnsinn genannt werden, als wir die verführbare Leichtgläubigkeit und die leidenschaftlichen Ausbrüche Othello's Wahnsinn nennen. Auszerdem wird Lear's Wahnsinn geheilt und endet am Schlusse des vierten Aktes. Die Scenen seines wirklichen Wahnsinns sind auszerdem von andern Scenen, in welchen der König nicht auftritt, unterbrochen. Der Wahnsinn desselben ist nicht, wie Rötscher (Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden p. 110) sagt, eine totale Verwirrung des Geistes. Vielmehr sind die Stellen, in welchen er nur Irrsinn spricht, die geringeren an Zahl. Die Beschaffenheit seines kranken Zustandes hat Edgar (IV, 6) treffend charakterisirt als ein Durcheinander von Witz und Aberwitz, Vernunft im Wahnsinn. Ja man darf sagen, dasz die Vernunft den Wahnsinn Lear's bei weitem überwiegt, und durch diesen Umstand wird Lear's Wahnsinn nicht blosz erträglich, sondern die Ausdehnung desselben auch nothwendig. Was den König beherrscht, ist der herznagende Gedanke an die Undankbarkeit seiner verwilderten Töchter. 'Undankbarkeit, du marmorherz'ger Teufel, abscheulicher, wenn du dich zeigst im Kinde, als Meeresungeheuer' (I, 4), hat er schon im noch gesunden Zustande mit schmerzlichster Empfindung gesagt. Zwar ist er seiner an Cordelia begangenen Schuld sich bewuszt: aber er weisz auch, dasz er ein Mann ist, 'an dem man mehr gesündigt als er sündigte' (III, 2). Dieses Bewusztsein verbunden mit dem Gedanken an die königliche Gewalt ('Jeder Zoll ein König') macht ihn zum Richter. So hatte auch Oedipus (Soph. OC. 266 fg.) gesagt, dasz er seine Thaten mehr erlitten als verübt habe, und in diesem Gefühl war er zum Richter geworden über seine undankbaren Söhne. Die Richterscene im König *Lear ist* Vernunft im Wahnsinn. Er hält Stühle für seine Töchter,

den Edgar für einen hochgelehrten Thebaner, Athener, Philosophen, nennt ihn Richter im Talar, bezeichnet ihn als Unparteilichkeitscollegen, den Kent als Mitbeeidigten (III, 4 u. 6); aber aus der Nacht dieses Irrsinns leuchten die Blitze der Wahrheit und des gerechten, die Bestechung abweisenden Urtheils, welches Goneril und Regan erfahren. Es ist ein tiefpoetischer Zug, dasz der König in seinem Irrsinn die Rolle seines Narren übernimmt, nachdem dieser um Mittag zu Bette gegangen und gebrochenen Herzens von dem Schauplatze des Elends und der Verwirrung geschieden ist. Der Narr war der Richter des Königs aus Liebe und Treue. In immer neuen Formen des Ausdrucks verurtheilte er das Verfahren des Königs gegen seine Töchter: 'dieser Mensch hat zwei von seinen Töchtern verbannt und der dritten wider Willen seinen Segen gegeben' (I, 4); 'er hat seine Töchter zu seinen Müttern gemacht, die einen gehorsamen Vater aus ihm machen werden' (I, 4); 'Lear war ein feiner Gesell, als er noch nicht nöthig hatte sich um das Stirnrunzeln seiner Töchter zu bekümmern' (I, 4). Mit der Freiheit des Narren nannte er den König einen Narren in Wort und Lied (I, 4; I, 5). Er erhob sich in seinen Richtersprüchen von dem speciellen Falle des Lear zu allgemeingültigen Gedanken und Sentenzen und spricht in den Worten der Volksweisheit und des Volkswitzes; er beleuchtete das Wesen und Schicksal der Wahrheit (I, 4), den Gegensatz von Treue und heuchlerischem Scheine (II, 4). Alle seine Gedanken hüllte er in das Gewand der Narrheit: in paradoxen, scheinbar zusammenhangslosen, volksthümlichen, symbolischen, bildlichen, witzigen Wendungen brachte er dem Könige seine Thorheit immer von neuem zum Bewusztsein. — In der Zeit des Wahnsinns übernimmt der König selbst die Rolle des dahingeschiedenen Narren. Die Erkenntnisz der von diesem ausgesprochenen Gedanken ist nun in Lear's Empfindung heimisch: der Narr hatte zu ihm gesagt: 'all deine anderen Titel hast du ja weggeschenkt; mit dem Titel eines Narren wurdest du geboren' (I, 4); ähnlich sagt der wahnsinnige Lear (IV, 6): 'wenn wir geboren werden, meinen wir, dasz wir auf dieser groszen Narrenbühne nun angekommen sind.' Von dem Schicksal der Wahrheit hatte der Narr gesagt (I, 4): 'Wahrheit ist ein Hund, der ins Loch musz und hinausgepeitscht wird, während Donna die Petze am Feuer stehen und stinken darf.' Dieser den Weltlauf bezeichnende Satz, den Lear eine bittere Pille für sich selbst nennt (I, 4), wird für den Wahnsinnigen zugleich mit den Reflexionen des Narren über Schein und Treue ein immer erneuter Gegenstand seiner schweifenden Gedanken.

So sagt der König, durch die schlimmsten Erfahrungen bekehrt, in Bezug auf seine Töchter (IV, 6): 'Ja und Nein zu sagen, zu Allem, was ich sprach! Ja und Nein zugleich war keine gute Theologie!' — So ist durch den Umstand, dasz der wahnsinnige Lear die Rolle des Narren selbst übernimmt, dasz er durch unendliche Leiden vertieft gerade im Wahnsinn ein Richter wird, wie es der Narr vorher war, ein groszer, ästhetisch höchst wirksamer Constrast innerhalb des Gesammtcharakters Lear's eingetreten. In den vom Wahnsinn freien Tagen war Lear den selbstständigen Aussprüchen und Mahnungen der Wahrheit und Treue (man denke an Kent und Cordelia) unzugänglich gewesen und hatte dem Scheine und der heuchlerischen Lüge geglaubt; in hartem Eigenwillen gehüllt war er sich selbst das Gesetz: in den Zeiten des Wahnsinns entbinden sich in seiner Seele mit widerstandsloser Kraft die wahren Einsichten in das Wesen des Menschen und echt menschliche Gefühle. So war der König Oedipus, als er die physische Sehkraft besasz, im Innern über sein Schicksal geblendet und das Licht der Geistesklarheit ging ihm auf, als sein Augenlicht verloren war. Bereits an der Schwelle des Wahnsinns spricht Lear die einfach wahren Sätze aus, welche aus dem Gefühl schlichter Menschlichkeit stammen. Die Noth ist ihm eine seltene Künstlerin, die Gemeinstes kostbar macht (III, 2); beim Anblick Edgar's tritt ihm der schroffe Unterschied ins Bewusztsein, der zwischen Überflusz und Bettelarmuth besteht (III, 4):

Nimm Arzenei, o Pomp!
Gieb Preis dich, fühle, was das Elend fühlt,
Dasz du hinschütt'st für sie dein Überflüsz'ges
Und rettest die Gerechtigkeit des Himmels!

Der selbstbewuszte König kennt jetzt die menschliche Schwäche: 'Sie sagten mir, ich sei Alles in Allem: erlogen, ich bin nicht fieberfest' (IV, 6). Die Heuchelei und der Schein, das Ansehen der äuszern Macht und die Bestechlichkeit finden an dem Wahnsinnigen einen strengen, wahrheitsgetreuen Richter, der durch den Contrast Schein und Wesen hell beleuchtet. Diese Betrachtung des Gegensatzes von Schein und Wahrheit, die Verurtheilung der Heuchelei hatten den König schon vor dem Ausbruch des Wahnsinnes beschäftigt: von der Furchtbarkeit der empörten Natur gemahnt, mahnte er selbst (III, 2):

Zittre, du Frevler,
Auf dem verborgne Unthat ruht, vom Richter
Noch ungestraft! — Versteck dich, blut'ge Hand;
Meineid'ger Schalk und du, o Tugendheuchler,

Der in Blutschande lebt! Zerscheitre, Sünder,
Der unter'm Mantel frommer Ehrbarkeit
Mord stiftete!

Im Zustande des Wahnsinns verurtheilt Lear die Wollust, die sich den Schein der Reinheit giebt (IV, 6), ebenso die bestochene und bestechliche Gerechtigkeit (IV, 6). Zu der ersten der beiden Stellen macht C. Stark in seiner sorgfältigen Schrift über König Lear (Stuttgart 1871) aus irrenärztlicher Erfahrung p. 72 fg. die Bemerkung: 'Weiter giebt uns Shakespeare in der wegen der Stärke ihrer Ausdrücke und wegen ihrer scheinbaren Zusammenhangslosigkeit viel berufenen und angefochtenen Stelle:

Dem schenk ich's Leben: was war sein Vergehn?
Ehebruch!
Du sollst nicht sterben. Tod um Ehebruch? Nein, &c.

einen Zug, welcher in der Schilderung eines Tobsüchtigen nicht fehlen durfte. Es ist eine nur zu häufige Äuszerungsweise der Tobsucht, dasz die Kranken alles Schamgefühl verlieren und sich zu unsaubern und obscönen Worten und Handlungen hinreiszen lassen.' Diese Erfahrung, auf Lear und seine die Wollust und Heuchelei verurtheilenden Worte angewandt, bringt eine unrichtige Vorstellung hervor. Vielmehr zeigt sich Lear auch in diesen Worten innerhalb des Wahnsinns als einen Richter. Das Schamgefühl hätte Lear verloren, wenn er an den Vorstellungen der Wollust einen Gefallen fände. Er verurtheilt die Unkeuschheit, die sich den Schein der Reinheit giebt, mit dem Gefühle und in der Sprache der Empörung über die Heuchelei, die er von seinen entarteten Töchtern erfahren hat. Die Ausdrücke des Königs sind leidenschaftlich stark, wie die Leidenschaftlichkeit sein inhärirender Charakterzug ist. Ähnliche Worte hatte Shakespeare schon dem Hamlet in den Mund gelegt als er das Verhältnisz seiner Mutter zu seinem Oheim verurtheilte (III, 4):

Scham, wo ist dein Erröthen? wilde Hölle,
Empörst du dich in der Matrone Gliedern,
So sei die Keuschheit der entflammten Jugend
Wie Wachs und schmelz' in ihrem Feuer hin;
Ruf keine Schande aus, wenn heiszes Blut
Zum Angriff stürmet: da der Frost ja selbst
Nicht minder kräftig brennt und die Vernunft
Den Willen kuppelt.

Auch Posthumus im Cymbeline, über die vermeintliche Untreue und Unkeuschheit seiner Gemahlin empört, spricht die Verurtheilung

derselben in gleich colossalen Ausdrücken aus (III, 1). Der Dichter leiht dem Lear Worte, die seiner eignen Phantasie geläufig waren. Die 'rebellische Hölle, die sich empört in der Matrone Gliedern' im Hamlet, der vor der Leartragödie gedichtet ist, kehrt in Lear's Worten wieder in der individualisirenden Darstellung: 'nur bis zum Gürtel sind sie den Göttern eigen: jenseit Alles gehört den Teufeln, dort ist Hölle, Nacht, dort ist der Schwefelpfuhl, Brennen, Sieden, Pestgeruch' (IV, 6). Die Worte Lear's von der Zierdame, deren Antlitz nach Lear's Worten Schnee in ihrem Schosz weissagt (*simpering dame, whose face between her forks* [1]) *presageth snow* IV, 6), kommen ähnlich in des Posthumus Rede vor (III, 5): 'mir schien sie rein wie ungesonnter Schnee.' Wir sagten früher, dasz im Zustande des Wahnsinns sich gerade die rein menschlichen Eigenschaften und Einsichten Lear's entbinden: dieser Umstand ist auch sichtbar in den Worten des Königs, in welchen er das Bild des 'Ansehns' zeichnet, das Verhältnisz von Schuld und Gericht im Menschenleben darstellt und die bestechliche Ehrfurcht vor dem Reichthum hervorhebt (IV, 6):

Dem Hund im Amt gehorcht man.
Du schuft'ger Büttel, weg die blut'ge Hand;
Was geiszelst du die Dirn? Den eignen Rücken
Entblösztl Dich lüstet das mit ihr zu thun,
Wofür dein Arm sie peitscht. Der Wuchrer hängt den Gauner,
Durch Lumpen blicken kleine Fehler vor,
Seide und Sammt birgt Alles. Hüll' in Gold die Sünde,
Der starke Speer des Rechts bricht harmlos ab; —
In Lumpen, — des Pygmäen Halm durchbohrt sie.
Kein Mensch ist schuldig, keiner, sag ich, keiner.

Der wahnsinnige Lear spricht auch hier als Richter, und der Dichter legt ihm die Betrachtungen in den Mund, die seine eigne Seele tief beschäftigten. Ähnlich wie der wahnsinnige König sprach der vernünftige König in Ende gut, Alles gut (II, 2) von 'Ansehn' *(authority)*, der Ehre und der Verehrung, der Schmeichelei des Weltlebens:

Erhabner Rang bei sündlichem Gemüthe
Giebt schwülstig hohle Ehre; wahre Güte

[1]) In diesem Ausdrucke nimmt Lear's Phantasie das Wort wieder auf, welches er bei seiner Charakteristik des Menschen (III, 4, Delius Anm. 41) gebraucht hatte: *unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art* (Edgar).

Bleibt gut auch ohne Rang, das Schlechte schlecht;
Nach innerm Kern und Wesen fragt das Recht,
Nicht nach dem Stand.
Das Wort fröhnt wie ein Sclav
Jeglicher Gruft, auf jedem Epitaph
Lügt es Trophäen; oft schweigt's und dem Gedächtnisz
Ehrwürd'ger Namen läszt es als Vermächtnisz
Vergessenheit und Staub.

ıd in Bezug auf die Rechtsprechung des Weltlebens hatte auch ıudius (vor Lear) im Hamlet (III, 3) gesagt:

In den verderbten Strömen dieser Welt
Kann die vergold'te Hand der Missethat
Das Recht wegstoszen, und ein schnöder Preis
Erkauft oft das Gesetz.

Wir haben im Lear den Wahnsinn aus einer Schuld und der erkennung desselben durch das Gewissen hergeleitet; wir werden lleicht auf Widerspruch stoszen, wenn wir dieselben Verhältnisse r Erklärung für Opheliens Wahnsinn geltend machen. In dem hnsinnigen Lear sahen wir zugleich einen Richter über Sünden, an ihm begangen waren, und über Sünden, welche das Lear-ıma überhaupt zeichnet und brandmarkt, und die bezeichneten llen sind gerade die 'Vernunft im Wahnsinn'. Es wird vielleicht eine Paradoxie erscheinen, wenn wir auch in Opheliens Wahn-n die Züge des richtenden und verurtheilenden Sinnes einge-ılossen sehen. Beide Beziehungen treten indessen in Opheliens arakter hervor; aber sie erscheinen an dem Himmel ihres Seelen-ens als nur schwach sichtbare leicht bewegliche Wolkenstreifen. zur tieferen und breiteren Reflexion nicht aufgeschlossene Natur heliens kann und darf nach den Intentionen des Dichters nicht lichtvoller Klarheit, sondern nur in Dämmerungen sich äuszern. helie ist nicht schuldfrei: nicht *die* Schuld hat sie begangen, lche ihr L. Tieck in den Dramaturgischen Blättern II, p. 86 und eiherr von Friesen in den Briefen über Hamlet p. 298 fg. zu-reiben. Beide sehen in ihr ein gefallenes Mädchen, welches, wie ck sagt, 'im Rausche der Leidenschaft und Hingebung dem liebens-rdigen Prinzen schon längst so viel gewährt hat, dasz die War-ıgen des Leartes viel zu spät kommen'. Die Dichtung selbst theidigt die anmuthige Jungfrau gegen solche unberechtigte An-ıuldigungen und Fr. Vischer (Kritische Gänge II, p. 96) hat es in edtester Weise gethan. Ophelie hätte zu ihrem Vater nicht in zug auf Hamlet sagen können: 'Er hat mit seiner Lieb' in mich

gedrungen in aller Ehr' und Sitte und hat sein Wort beglaubigt beinah durch jeden heil'gen Schwur des Himmels' (I, 3), wenn sie schuldig wäre; und der Dichter hätte durch Laertes am Grabe der Ophelia nicht aussprechen können: 'Ihrer schönen unbefleckten Hülle entsprieszen Veilchen! — Ich sag' dir, harter Priester, ein Engel am Thron wird meine Schwester sein, derweil du heulend liegst' — (V, 1), wenn er sie in ihrer Reinheit verletzt gedacht hätte. Auch die Worte des Priesters selbst am Grabe der Ophelia: 'Hier gönnt man ihr doch ihren Mädchenkranz und das Bestreun mit jungfräulichen Blumen' (V, 1), hätte der Dichter für eine gefallene Unschuld nicht schreiben können. Was wir aber ihre Schuld nennen, ist der Umstand, dasz auch sie wenigstens zu einer Handlung in miszverstandenem Gehorsam sich bestimmen läszt, die dieser naiv arglosen Seele nicht würdig ist. Es ist eine trübe und unreine Atmosphäre in dem Hamletdrama: das Geheimnisz, der Schein, die Heuchelei, nicht die Wahrheit hat die Herrschaft: ein gegenseitiges Aushorchen, eine charakterlose Liebedienerei treten überall auf.[1]) Von dieser verderblichen, die tragischen Ausgänge bedingenden Krankheit ist Ophelie nicht unberührt geblieben: sie hüllte sich in eine simulirte Andacht, um zur Belauschung Hamlet's durch den König und Polonius dienstbar zu sein. 'Lies in diesem Buch', hatte Polonius die gehorsame Tochter angewiesen, 'dasz solcher Übung Schein die Einsamkeit bemäntle. — Wir sind oft hierin zu tadeln — gar viel erlebt man's — mit der Andacht Mienen und frommem Wesen überzuckern wir den Teufel selbst' (III, 1). In solcher Andacht trifft Hamlet Ophelien an; in dem Gespräch mit ihr (III, 1) scheint er ihr den Spiegel vorzuhalten in den Worten: 'Ich weisz auch mit euren Malereien Bescheid, recht gut. Gott hat euch ein Gesicht gegeben, und ihr macht euch ein anderes! ihr tänzelt, ihr trippelt und ihr lispelt und gebt Gottes Creaturen verhunzte Namen, und stellt euch aus Leichtfertigkeit unwissend.' Sollen wir solche Worte für bedeutungslos nehmen? hat Ophelie selbst diese Worte von der Tafel der Erinnrung weglöschen können, wie Hamlet mit seiner groszen Aufgabe belastet alles Andere vergessen wollte? Wir beziehen auf ihre Erinnerung die Worte, die sie in ihrem Wahnsinne spricht (IV, 5): 'Da ist Raute auch für mich'. Auch sich selbst bestimmt sie das Symbol der Reue — und giebt ein Bekenntnisz des Gewissens. In ihm haben wir einen Schlüssel, der uns die Pforte ihres Herzens aufschlieszt und die Entstehung ihres Wahn-

---

[1]) *Vergl. Fr.* Vischer, Kritische Gänge II, 154.

ıns mit erklärt: als sie sich im Anblick der Verwirrung, durch lche sie Hamlet's Seele gestört glaubt, der Frauen elendeste und nste nannte, war der zarte Bau ihres Seelenlebens schon erıüttert. Das Gefühl unglücklicher, hoffnungsloser Liebe wird von :n härtesten Schicksalsschlage getroffen, durch den Tod des Vaters, n sie mit rührender Pietät geliebt hatte, der ein Opfer des 'Wahnns' durch Hamlet fiel. Das Gefühl der Einsamkeit und Versenheit zerreiszt ihre Seele. Aber da mehr an ihr gesündigt war sie selbst sündigte, vollzieht sie in ihrem Wahnsinn (wie Lear) ıe richtende Thätigkeit ihrem 'beschleierten' Charakter gemäsz rch Symbole. In ihrem Wahnsinn erscheint Ophelia 'phantastisch t Kräutern und Blumen geschmückt.'[1]) Auch Lear tritt auf ıantastisch mit Feldblumen geschmückt' (IV, 6). 'So putzt, wer ner Sinne Meister ist, sich nie heraus', sagt Edgar. Die mediischen Kenner des Wahnsinns sagen uns, dasz solche Kranke sich t Blumen schmücken, sie verschenken und singen'. So trägt helia 'Blumen in den Händen,' sagt Professor H. Neumann (Über ar und Ophelia, Breslau 1866, p. 13), 'indem sie Jedem ein halb'ständliches, einschmeichelndes, liebenswürdiges Wort sagt.' Aber e Worte sind nicht einschmeichelnd, vielmehr erscheint ihr Wahnn in Blumensymbolen und Worten als Mahner und Richter. Die ımen, welche sie darreicht, sind Rosmarin, 'das ist zum Andenken', rgiszmeinnicht, 'das ist für die Treue'; diese giebt sie ihrem ıder; wenn sie Fenchel, Aglei, Raute und Maszlieb dem Könige d der Königin reicht, so ist die Gesinnung beider mit diesen ımen angedeutet und symbolisch beurtheilt. Fenchel, sagt L. Tieck ramaturgische Blätter II, 90) bedeutet sprichwörtlich Schmeichelei, ır auch Sinnlichkeit, Lust; die *columbines* (Aglei) kommen in 'schiedener Bedeutung vor, sehr häufig als Allegorien der Untreue l wüster Sinnlichkeit.' Kann der Charakter des Königs treffen- bezeichnet werden als durch diese Sprache des Symbols? Raute l Maszlieb giebt Ophelie der Königin, die Raute, das Symbol Reue, mit dem Zusatze: 'wir können sie an Sonntagen Gnaden-ut nennen.' Hierdurch ist die Königin verurtheilt: durch Reue l sie zur Gnade zu gelangen suchen, und wir erinnern uns, wie mlet in der Unterredung mit der Mutter mit hinreiszend energier Beredsamkeit das Gewissen derselben zur Reue geschärft hat.

Wenn die psychologisch betrachtenden Beurtheiler Lear's aus

---

[1]) Über diese Bühnenweisung, welche die alten Ausgaben nicht haben, ;l. die Ausgaben und Commentare von Delius, Elze, Tschischwitz zu IV, 5.

ärztlicher Erfahrung versichern, dasz der von Shakespeare dargestellte Wahnsinn das vollständige Bild des wirklichen sei, so wird man doch einräumen, dasz dieser Wahnsinn durch die Grösze des Gegenstandes und weitreichende Bedeutung aus den Schranken der Wirklichkeit in die poetische Höhe gerückt ist. Dieses ist der dritte Gesichtspunkt, durch welchen der dichterisch dargestellte Wahnsinn von dem wirklichen sich unterscheidet. Der Wahnsinn Lear's erhält durch den Dichter eine symbolische Grösze und Tiefe, und Shakespeare, dessen erfinderischer Phantasie der Wahnsinn Lear's angehört, folgte in der Darstellung desselben dem Grundsatze, den er im Hamlet ausgesprochen hatte: 'Grosz sein heiszt nicht ohne groszen Gegenstand sich regen'. Es ist ein König, ein ehemals gefürchteter Herrscher mit seinen liebebedürftigen Irrthümern, den der Dichter im Wahnsinn zeigt; der Bruch der Natur in dem König ist um so folgenreicher, je gröszer die Vorstellungen waren, die der Dichter von der Würde und Bedeutung des Königthums hatte. Diese Bedeutung hatte Richard II. mit reizbarer Phantasie ausgesprochen (III, 3): 'Des Königs Nam' ist vierzigtausend Namen.'

'Nicht alle Flut im wüsten Meere kann
Den Balsam vom gesalbten König waschen,
Der Odem ird'scher Männer kann des Herrn
Geweihten Stellvertreter nicht entsetzen.'

Und wenn die Bedeutung des Königthums auch von Schmeichlern wie Rosenkranz und Güldenstern im Hamlet (III, 3) verherrlicht wird, ist doch auch in ihren Worten ein Theil jener Wahrheit enthalten, zu der der Dichter sich bekannte:

'Schon das besond're, einzle Leben musz
Mit aller Kraft und Rüstung des Gemüths
Vor Schaden sich bewahren; doch viel mehr
Der Geist, an dessen Heil das Leben Vieler
Beruht und hängt. Der Majestät Verscheiden
Stirbt nicht allein. Sie ist ein mächtig Rad,
Befestigt auf des höchsten Berges Gipfel,
An dessen Riesenspeichen tausend Dinge
Gekittet und gefugt sind; wenn es fällt,
So theilt die kleinste Zuthat und Umgebung
Den ungeheuren Sturz. Kein König seufzte je
Allein und ohn' ein allgemeines Weh.'

Aber der Gesammtinhalt der von Rosenkranz gesprochenen Worte tönt aus dem Schicksal Lear's wieder. Der König hatte die Schuld *veranlaszt,* dasz die 'süsze Religion' der Pietät und Liebe 'zum

ortgepränge' gemacht wurde; er hatte die Wahrheit verstoszen d dem Scheine geglaubt. Der grosze Risz, der in seiner eigenen ele entstand, theilte sich weit sich ausdehnend wie eine Krankit mit. Was nach den heiligsten Natur- und Sittengesetzen innig sammengehört, trennt sich in heilloser Verwirrung; das Familienen wird in den Tiefen zerstört; die Treue selbst musz vom Scheine rgen, um wie Kent und Edgar in Verkleidung und unbekannter niedrigung zu leben und Dienst zu leisten: die Bosheit in mannigtiger Gestalt in Goneril, Regan, Cornwall, Edmund, Oswald bemmt Herrschaft und Wirksamkeit; der Zwiespalt in der Familie, r durch die Tragödie von Gloster und seinen Söhnen bis zur roffsten Dissonanz verstärkt wird, hat den Zwiespalt im Staate r Folge und entzündet den Krieg. Mit solchem Unheil ist der ahnsinn Lear's in Verbindung gebracht und umgeben, sein Weh ein allgemeines geworden und das Zerwürfnisz und der Wahn seiner Seele sind das erschütternde Bild der bis zum Wahnsinn steigerten Zerwürfnisse in Familie und Staat. Aber der Dichter gnügte sich mit dieser Darstellung nicht. Er ging auch dadurch er die Copie des in der Wirklichkeit vorkommenden Wahnsinns naus, dasz er die Zerrüttung der Seele mit den scheinbaren Zerttungen in der Natur in vielsagende Verbindung brachte. Über n Ausbruch des Wahnsinns in Lear's Seele macht C. Stark in iner schon angeführten Schrift p. 53 folgende Bemerkung, deren halt sich auch bei Aubert, Shakespeare als Mediciner, Rostock 73, p. 13 findet: 'Nur selten führen Kummer, Enttäuschung, heftige fecte für sich allein bei einem disponirten Charakter direkt zur eisteskrankheit, sondern in der Regel findet sich zu diesen Ursachen ch ein körperliches Moment hinzu, welches den Ausbruch des sinnes unmittelbar veranlaszt. Auch diesem Umstand trägt Shakeeare in völlig entsprechender Weise Rechnung, und es ist höchst achtenswerth, dasz Lear kurz vor dem Ausbruch seines Leidens gedrückter Stimmung eine anstrengende Reise zurücklegt, dasz sich in diesem schon angegriffenen Zustand körperlich und geistig rch die heftigsten Affecte consumirt und nach alle diesem, erhöpft und aufgerieben, in kalter Nacht der Wuth eines furchtren Unwetters preisgegeben wird. Nur zu häufig sind es gerade lche körperliche und geistige Erschöpfungszustände, welche den stosz zum Ausbruch der Geisteskrankheit geben und gerade zum sbruch der Form der Geisteskrankheit, die sich bei Lear entkelt — der Tobsucht'. Wir bezweifeln nicht die Richtigkeit ser Bemerkungen. Doch hatte Shakespeare noch andere Gründe

die Empörung der Elemente dem Leiden Lear's zuzugesellen. An der Wuth des Unwetters zeigt er die volle Ruchlosigkeit der Töchter im ganzen Umfange, die den Vater, den Wohlthäter, den Greis, den König der wüthigen Windsbraut zuwerfen, die sein weiszes Haar mit blindem Grimm erfaszt. 'In dieser Nacht,' sagt der Ritter, 'wo bei den Jungen selbst die ausgesogene Bärin bleibt, der Löwe und hungergrimme Wolf gern trocken halten ihr Fell, rennt er mit unbedecktem Haupt und giebt sich Allem Preis'. Immer von neuem prägt der Dichter die Furchtbarkeit des Unwetters ein. 'Seit ich ward zum Mann', sagt Kent, 'erlebt ich nimmer solchen Feuergusz, solch Krachen grausen Donners, solch Geheul des brüllenden Regensturms: kein menschlich Wesen erträgt solch Leid und Graun' (III, 2). 'Wenn ein Wolf', sagt Gloster, 'in jener grausen Nacht an deinem Thor geheult, du hättest gerufen: Pförtner, thu doch auf. Wer grausam sonst, ward mild' (III, 7). Am stärksten tritt die Meinung des Dichters in Cordelia's Worten hervor (IV, 7):

Warst du ihr Vater nicht, — dies Silberhaar
Verlangte Mitleid. O war diesz ein Haupt,
Dem Sturm der Elemente preiszugeben,
Dem lauten, furchtbarn Donner? Stand zu halten
Dem höchst graunvollen, schnellbeschwingten Flug
Gekreuzter Blitze? Meines Feindes Hund,
Und hätt' er mich gebissen, durft' in jener Nacht
An meinem Feuer stehn — und dir, mein Vater,
Genügte faules, kurzes Stroh bei Schweinen
Und vogelfreiem Volk.

Und so empfindet es Lear selbst: 'In solcher Nacht, ruft er aus, 'mich auszusperren! giesz fort, ich will's erdulden. In solcher Nacht, wie die!'

Aber diese Empörung der Elemente hat eine noch tiefere Bedeutung. Da Lear's Seele, vom scharfen Zahn des Undanks tief zernagt, bereits zu wanken beginnt, so sieht er Alles, selbst die Elemente, mit den Töchtern feindlich gegen sich verbündet; er nennt sie knecht'sche Helfershelfer, die im Bund mit zwei verruchten Töchtern des Himmels Schlachtreih'n loslassen auf ein Haupt so alt und weisz wie das seinige (III, 2). Vor allem aber erscheint die Wuth der Elemente als ein Sinnbild des Chaos, welches durch die Undankbarkeit in der sittlichen Welt eingetreten ist. Da der Mensch entartet ist und die sittliche Form und Gestalt von sich geworfen hat, soll auch die Naturordnung aufhören und in Trümmer fallen: Lear, wie der Ritter erzählt, heiszt 'den Sturm die

de weh'n ins Meer, die krausen Wogen übers Ufer wälzen, dasz es wechsle oder untergeh' (III, 1). Am gewaltigsten tritt diese mmung hervor in Lear's Worten (III, 2):

Blas't, Wind', und sprengt die Backen! Wüthet! Blas't!
Sturzwasser ihr und Wolkenbrüche, spei't,
Bis ihr der Thürme Wetterhöh'n ertränkt!
Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
Versengt mein weiszes Haupt! du Donner schmetternd,
Schlag' flach das mächt'ge Rund der Welt, zerbrich
Die Formen der Natur, vernicht auf Eins
Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen.

In diesen Versen tritt bemerkenswerth genug die Erscheinung rvor, dasz Lear nicht im Speciellen von seinen undankbaren chtern, sondern im Allgemeinen von dem undankbaren Menschen erhaupt redet; der Dichter zeichnet in ihnen den Gedanken, sz eine Zerstörung auch der Naturordnung eintreten, dasz das aos wiederkehren musz, wenn die Naturgrundlage des sittlichen istes, die Pietät, zerstört wird. Ähnlich und als allgemein gül- e Sentenz ausgedrückt sind die verurtheilenden Worte Albaniens Goneril (IV, 2):

Schickt nicht der Himmel sichtbar seine Geister
Alsbald herab, zu richten solche Gräuel,
So seh' ich's kommen,
Die Menschheit wird zum Würger an sich selbst,
Wie Meeresungeheuer.

Welche Fortschritte Shakespeare in der Darstellung des Wahn- ns im Lear gemacht hatte, lehrt auch ein Blick auf die Anfänge s Dichters. Die Sicherheit in der Zeichnung des Wahnsinns, lche im Lear dem Leser keinen Zweifel übrig läszt, wird im us Andronicus vermiszt. Hieraus scheint der Umstand zu er- iren zu sein, dasz die Ansichten der Interpreten getheilt sind, sz Gervinus und Delius den Wahnsinn des Titus für einen simu- ten, Ulrici, W. Hertzberg[1]) und Freiherr von Friesen denselben eine wirkliche Geistesstörung halten. Es gehörte, wie wir früher nen, zu der tiefen Motivirung des Wahnsinns im Lear, dasz der nig auch in seinem Gewissen durch sein thörichtes und tyran- ches Verfahren gegen Cordelia sich schwer belastet fühlt. Dieser chtige Zug fehlt in dem Charakter des Titus Andronicus ganz.

[1]) In seiner gediegenen Einleitung zum Titus Andronicus.

Und doch hatte dieser viel zu bereuen: grausamer noch als Lear gegen Cordelia tödtet er seinen Sohn Mucius, als dieser dem Bassianus die Lavinia als Verlobte erhalten wissen will, verleugnet ihn und will ihm das ehrenvolle Familienbegräbnisz versagen (I, 2); auch war sein Herz verschlossen gewesen gegen die berechtigten Bitten der Tamora: sie flehte für das Leben ihres ältesten Sohnes, der, wenn auch ein Feind Roms, doch den frommen Kampf für sein Vaterland kämpfte: sie beruft sich vergebens auf die Gnade der Götter, deren Wesen Titus Gnade übend nahe stehen werde. Titus übt diese Gnade nicht, und keinen Zug finden wir in seiner Seele, welcher bewiese, dasz sein Gewissen in Folge der erwähnten Blutthaten sich regte. Was er mit Lear gemein hat, ist der namenlose Schmerz, den er in Folge der Rachegreuel empfindet, welcher gegen seine Tochter und Söhne von Tamora und ihren Scheusalen verübt werden. Die Erkrankung seiner Seele zum Wahnsinn geht in einer ähnlichen Bewegung vor wie in Lear's Seele: wie Lear stellt Titus sein unermeszliches Weh mit Berufung auf empörte Naturelemente dar (III, 1). Für den wahnsinnigen Lear ist die Undankbarkeit der Töchter das Masz, nach welchem er Menschen und Verhältnisse beurtheilt; in Titus Seele herrscht nur Ein Gedanke, Eine Sehnsucht: die Rache. Wie Lear hat er Undank und empörendes Unrecht erfahren; wenn Lear über Recht und Unrecht machtlos urtheilt und richtet, geht Titus zu Greuelthaten der Rache über, welche sein Wahnsinn für Thaten der Gerechtigkeit ansieht. In seinem Wahne, dasz Gerechtigkeit und Rache identisch seien, liegt sein Wahnsinn. Er will die Göttin der Gerechtigkeit (Astraea) eingefangen, aus Pluto's Reich heraufgeholt wissen (IV, 3):

Nehmt Euer Werkzeug, Vettern, ihr durchsucht
Den Meeresgrund, werft eure Netze aus;
Kann sein, dasz ihr sie fangt; doch nein, dort ist
Nicht mehr Gerechtigkeit als auf dem Land.
Nein, Publius und Sempronius, ihr sollt's thun.
Mit Spaten sollt ihr graben und mit Karst,
Bis ihr zum Mittelpunkt der Erde dringt.
Dann wenn ihr bis zu Pluto's Reich gelangt,
So reicht ihm freundlich diese Bittschrift ein,
Sagt, dasz um Hülfe und Gerechtigkeit
Darin Andronicus der Alte fleht,
Von Gram geknickt im undankbaren Rom.
Jetzt geht, und bitte, forscht mit Sorgfalt ja
Und laszt kein Kriegsschiff mir ununtersucht;

Vielleicht schifft sie der böse Kaiser fort.
Dann pfeift umsonst ihr nach Gerechtigkeit [1]).

ı aber Gerechtigkeit nach Titus' Worten auf Erden nicht, noch in r Hölle lebt, will er zum Himmel flehn, dasz Gerechtigkeit die)tter senden, sein Leid zu rächen. Er läszt Pfeile mit Briefen Jupiter, Mars, Pallas, Mercur, Saturn abschieszen, um Gerech- ;keit flehend; er läszt sie durch einen zufällig herbeikommen- ;n Bauer an Saturnin überbringen. Nach des Publius Meinung V, 3), der auf die Wahnvorstellungen des Titus eingeht, hatte uto gemeldet, die Hölle wolle Rache schicken, wenn Titus es insche: 'Gerechtigkeit hat jetzt zu viel zu thun, beim Jupiter im immel oder sonst' (IV, 3). Diese 'Rache' tritt dem Titus in der estalt und Person der Tamora (vgl. V, 2, in Hertzberg's Ueber- tzung p. 390) entgegen, und ihre Söhne, Rape und Murder, von iiron und Demetrius gespielt, begleiten sie; Tamora will den tus täuschen und verderben. Es ist tragische Ironie, dasz die ache' von dem rachedürstenden Titus mit ihren Söhnen bei thye- eischer Mahlzeit vernichtet wird. Die Handlungsweise des Titus ird von Gervinus für simulirten Wahnsinn gehalten. 'Der stumpf- nnige Polterer', sagt er p. 186 (1. Ausg.), der bisher Brutus in ;r That und nach dem Sinne des Namens war, spielt nun den rutus, und mit der ähnlichen plumpen Verstellung der Rache szt sich nun die schlaue Tamora in ihre Schlingen locken, wie rher Titus selbst.' Dasz die Handlungen des Titus in der dritten :ene des vierten Akts, die Art, wie er die Göttin der Gerechtig- ;it sucht, das Pfeilschieszen mit den Briefen nur Handlungen nes sich verstellenden Brutus seien, können wir auch in Rücksicht ıf die Sprache in dieser Scene nicht glauben. Auch erscheint tus seiner Umgebung als geistesgestört. In der Greuelscene der yesteischen Mahlzeit denkt und handelt Titus consequent und *heint* den Wahnsinn zu simuliren: allein auch hier entspringt die onsequenz des Denkens und Handelns nur aus der Einen wahn- nnig ihn beherrschenden Leidenschaft der Rachsucht, welche cher auf ihre Ziele hinschreitet, aber im Uebrigen das verständige enken ausschlieszt. Wenn die raffinirt grausame Rachsucht des itus und ihr Thun eine Consequenz und ein Ausdruck des Wahn- nns ist, so tritt dieser als mildernder Umstand bei der Beurthei- ;ng der scheuszlichen That des Titus auf und, wie gräszlich auch der Titustragödie das Angesicht der Menschlichkeit zerfleischt

[1]) W. Hertzberg's Übersetzung.

wird, es bleibt noch der, wenn auch dürftige Trost übrig, dasz der *Wahnsinn* der Verbrecher war. Der Unterschied in der poetischen Verwendung der Seelenkrankheit in den verschiedenen Zeiten des Dichters tritt hier energisch hervor. Der Lehrling Shakespeare, von wüsten Vorbildern wie der 'spanischen Komödie' des Thomas Kyd noch beeinfluszt und abhängig, macht im Titus die Seelenkrankheit zur Quelle und Dienerin einer brutalen Rache; aber der Meister, durch Studium und Erfahrung fortgeschritten, mit vielseitiger Erkenntnisz der Nacht und des Lichtes in der Menschenseele bereichert, mit den Grundzügen der Humanität in innigerer Gemeinschaft, über die Forderungen echter Kunst durch selbstständiges Denken tiefer belehrt — benutzt im Lear den Wahnsinn zur Darstellung eines Läuterungsprocesses in der Menschenseele. In den Gluten des Wahnsinns ist der Eigensinn, der Trotz, der 'Liebesstolz und Liebesegoismus' des Königs verzehrt worden und die 'Demuth, die Mutter der Liebe', gewonnen.[1]) Man weisz, dasz auch Lear, durch beispiellosen Undank empört, an furchtbare Rache denkt und seinen Töchtern zuruft:

'Ihr Unholdinnen,
Ich will mir nehmen solche Rach' an euch,
Dasz alle Welt — will solche Dinge thun —
Was, weisz ich selbst noch nicht; doch soll'n sie werden
Das Grauen der Welt;'

aber er kommt durch die fortgeschrittene Humanität des Dichters nicht dazu die Flüche, die er über die Ungeheuer von Töchtern ausgesprochen hatte, durch eigne Rachethätigkeit wirksam zu machen, vielmehr arbeitet mit unerbittlicher Consequenz die Bosheit der Töchter an ihrer eigenen Vernichtung und vollzieht dieselbe. Auch in dieser Beziehung ist Lear dem Hamlet ähnlich und bezeichnet die fortgeschrittene Zeit, in welcher in dem Dichter die Neigung zur Rachetragödie einer milderen und wahreren Auffassung des Tragischen gewichen war. Wie Lear will auch Hamlet leidenschaftlich unerhörte Dinge thun, 'die der bittre Tag mit Schaudern sähe' (III, 2); er will im Geiste der Rachetragödie den Königs- und Brudermörder bis über das Grab hinaus verfolgen: wenn jener berauscht ist, schlafend, in der Wuth, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder anderm Thun, das keine Spur des Heils an sich hat: da will er ihn niederstoszen, dasz gen Himmel er die Fersen bäumen mag und seine Seele so schwarz und so verdammt

[1]) Vergl. Ulrici, Shakspeare's dramatische Kunst II, 95.

ei wie die Hölle, wohin er fährt (III, 4); aber diese Vorsätze nüssen durch die Weisheit des Dichters in Hamlet's Seele ermatten md eine gerechtere Strafe für den König tritt ein. Es ist demnach ür die Betrachtung des Wahnsinns im Lear von Wichtigkeit, dasz ear ein leidender, nicht mehr, wie Titus Andronicus, ein handeln-ler Charakter ist, dasz der Wahnsinn des Lear ein Zustand, nicht, vie im Titus, ein Vollbringer grausiger Thaten ist.

Zu den Verschiedenheiten, welche zwischen dem wirklichen Vahnsinn und dem in der Dichtung Shakespeare's dargestellten ervortreten, kommt das höchst bedeutende Verhältnisz hinzu, dasz em Wahnsinn ein Gegenbild in der simulirten Seelenkrankheit ge-eben ist. Dieses ist in Lear in der Person Edgar's geschehen; orher schon hatte der Dichter diese Gegenbildlichkeit in Ophelia's nd Hamlet's Personen ausgeführt. Die Mannigfaltigkeit in der uffassung des Seelenlebens tritt auch hier hervor. Edgar's simu-rter Wahnsinn ist der Ausdruck eines kerngesunden, sittlich arken Charakters, Hamlet's simulirter Wahnsinn war eine Con-equenz seiner krankhaften, melancholischen Stimmungen. In der arstellung des simulirten Wahnsinns Edgar's erreichte der Dichter esentliche ästhetische Wirkungen durch Parallelismus und Contrast. eides in dem Verhältnisz Edgar's zu Lear: in wirklichen Wahn-nn ist Lear durch die Pietätlosigkeit der undankbaren Töchter etrieben, Edgar in simulirten durch die abergläubische Thorheit nd verblendete Pietätslosigkeit seines Vaters. In Lear's Wahnsinn t eine logische Consequenz, die Vernunft einer vernunftgestörten eele, bitteres Gefühl erfahrener Undankbarkeit und Gericht über ttliche Vergehungen. In Edgar's simulirtem Wahnsinn ist die gleiche onsequenz, ein wiederkehrender Grundgedanke, das Vorgeben, von m 'bösen Feinde' verfolgt zu sein, und die richtenden Aussprüche er Sünden der Zeit, über Schein und Wesen, Eitelkeit, Wollust. dgar's ganze Persönlichkeit in ihrem Geheimnisz, in der Verklei-ng des Tollhausbettlers ist eine plastische Exemplification der itze, welche Lear über Schein und Wesen aussprach: der Schein d die Heuchelei der undankbaren Töchter Lear's und des verrä-erischen Edmund haben ihr Ziel erreicht und werfen die Maske , und der geradsinnige, treue Edgar musz die Maske der Tollheit nehmen, um nur zu leben und der Pietät und Treue zu dienen; e richtenden Sätze Lear's über Eitelkeit und Wollust, im Zustande s Wahnsinns ausgesprochen, haben ihre verwandten Klänge in r richtenden Aufzählung der Vergehungen, welche Edgar sich dichtet (III, 4): einer Dame Galan simulirt er gewesen zu sein,

'stolz von Herzen und Sinnen; kräuselte mein Haar, trug Handschuh an der Mütze, fröhnte den Lüsten meiner Gebieterin und trieb das Werk der Finsternisz mit ihr; schwur so viel Eide als ich Worte sprach und brach sie in des lieben Himmels Angesicht; schlief ein über Gedanken der Unzucht und erwachte sie auszuführen. Den Wein liebte ich sehr, die Würfel noch mehr und mit den Weibern übertraf ich den Grosztürken; falsch von Herzen, leicht von Ohr, blutig von Hand; Schwein in Faulheit, Fuchs im Stehlen, Wolf in Gier, Hund in Tollheit, Löwe in Raubsucht. Lasz nicht das Knarren der Schuhe, noch das Rascheln der Seide dein armes Herz den Weibern verrathen. Halte deinen Fusz fern von Bordellen, deine Hand von Busentüchern, deine Feder von Schuldbüchern und trotze dem bösen Feind.' Man sieht, dasz in der angeführten Stelle die Unzucht mit ähnlichen Aussprüchen gegeisselt wird, wie wir sie in Lear's richtender Rede (IV, 6) gefunden haben; und wie Lear seine Gedanken zu didaktischen, gnomischen Sätzen concentrirt (IV, 6 panzre die Sünd' in Gold &c.), so spricht Edgar im simulirten Wahnsinn paränetische Sätze aus. Auszer den Mahnungen, die in der angeführten Stelle mit den Worten beginnen 'Lasz nicht das Knarren der Schuhe, noch das Rascheln der Seide dein armes Herz den Weibern verrathen', spricht Edgar im simulirten Wahnsinn andere Worte der Ermahnung aus, die mit Lear's gnomischen Aussprüchen in Parallele gestellt werden können: 'Hüte dich vor dem bösen Feind; gehorch' deinen Eltern; halte dein Wort; fluche nicht; vergehe dich nicht mit deines Nächsten angetrauter Frau; hänge dein Herz nicht an eitlen Putz' (III, 4); und wie wir in Lear's Reden Gedanken fanden, mit denen sich der Dichter schon im Hamlet beschäftigt hatte, so erinnert Edgar's Wort 'Halte deine Feder fern von Schuldbüchern', an des Polonius Ermahnung: 'Kein Borger sei und auch Verleiher nicht; sich und den Freund verliert das Darlehn oft und Borgen stumpft der Wirthschaft Spitze ab.'

Aber nicht minder wird der Wahnsinn Lear's in seinem Wesen durch den simulirten Edgar's im Contraste beleuchtet. Der Wahnsinn Lear's ist ein innerer Seelenvorgang, aus der moralischen Beschaffenheit des Königs entsprungen, durch Leiden hervorgerufen, die unwirksam geblieben wären, wenn das Gemüth des Königs ihrer Einwirkung die entsprechende Seelenschwäche nicht entgegengebracht hätte. Edgar's simulirter Wahnsinn wird von ihm selbst als von auszen her durch den 'bösen Feind' hervorgebracht bezeichnet; der böse Feind überhaupt oder böse Dämonen, deren Namen der Dichter aus Harsnet's Buche entlehnte, verfolgen Edgar 'den armen

Thoms' nach seiner oft wiederholten Aussage: 'Wer giebt dem armen Thoms was? — den der böse Feind durch Feuer und Flammen geführt hat, durch Flut und Strudel, über Moor und Sumpf; hat ihm Messer unter's Kissen gelegt und Stricke in den Kirchstuhl; hat ihm Rattengift in die Suppe gethan und ihm Hoffart eingegeben auf einem braunen trabenden Rosz über vier Zoll breite Planken zu reiten und seinen eigenen Schatten zu hetzen wie einen Verräther' (III, 4). Der Contrast des Innerlichen und Äuszerlichen ist hier gegeben: in der Darstellung des aus dem Innern sich entwickelnden Wahnsinns Lear's folgte der Dichter seiner eigenen Einsicht; in der Darstellung des simulirten Wahnsinns Edgar's, welcher als von auszen her bewirkt vorgestellt wird, folgte er den Vorstellungen vieler Zeitgenossen, welche den Wahnsinn als ein Werk des Satans ansahen und ihn durch Beschwörer geheilt wissen wollten [1]). In der Darstellung der Heilung, welche Lear's Wahnsinn erfährt, führt Shakespeare keine Beschwörer auf, vielmehr bewies er nicht blosz die Einsichten der Humanität und einer Kenntnisz, die weit über die Vorstellungen des Zeitalters hinausging; er brachte auch eine Fülle der zartesten Poesie durch den Contrast zur Erscheinung, wie sie in der Heilung der Seelenkrankheitsfälle des wirklichen Lebens selten vorkommt, vielmehr der schöpferischen Phantasie des groszen Dichters angehört [1]). Diese Poesie ist mit dem Namen Cordelia bezeichnet: das Bild, welches der Ritter von der abwesenden entwirft, das Bild des Schmerzes und der Geduld, erweckt die Hoffnung und den Frieden in einer Welt der Verzweiflung: in dieser Welt des Scheines und der Lüge war sie die Wahrheit gewesen: in dieser Welt der Lieblosigkeit und des Hasses ist sie die Liebe. 'Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da', diese Gesinnung der Antigone ist die ihrige und wird zur That. In seinem Zorne und seiner Leidenschaft hatte Lear die Natur, 'die theure Göttin', zu Hülfe gerufen, den Leib der Goneril ungesegnet zu lassen, die Organe der Vermehrung ihr zu vertrocknen (I, 4); in dieser Leidenschaft hatte Lear bei der Sonne heilgem Strahlenkranz, bei allem Einflusz der Gestirne, 'durch die wir leben und vergehn', geschworen und sich von aller Vaterpflicht gegen Cordelia losgesagt (I, 1); dem Zerwürfnisz in der Seele des Königs hatten die Dissonanzen des Naturlebens entsprochen. Für Cordelia ist die Natur keine verderbende, sondern eine heilende Göttin; 'all ihr

---

[1]) Hierüber vergl. die sorgfältigen Mittheilungen K. Elze's, W. Shakespeare pag. 462 fg.

gesegneten Geheimnisse, ihr unbekannten Erdenkräfte alle, o sprieszt aus meinen Thränen! helft und heilt des guten Greises Weh' (IV, 4), ist ihr zur Erfüllung gelangendes Gebet. In des Königs Seele kehrt die Ruhe wieder, die Ruhe des Schlafes, der gesegneten Erdenkraft, die Ruhe des Friedens, welchen die gemiszhandelte, der Liebe so bedürftige Seele aus dem Gnadenborne einer unendlichen Liebe durch Cordelia empfängt.

Wie in Lear hatte Shakespeare schon früher im Hamlet neben dem wirklichen Wahnsinn den simulirten gezeichnet und eine grosze Contrastwirkung hervorgebracht. Aber der Unterschied zwischen Edgar und Hamlet ist von hervorragender Bedeutung. Edgar's simulirter Wahnsinn ist aus der Noth entsprungen: eine physisch und sittlich gesunde, durch keinen Ueberschusz des Denkens angekränkelte Seele wählt in Edgar das Mittel der Verstellung, um sich selbst und andere zu retten: sein simulirter Wahnsinn, seine Ausdauer in einem Leben, in welchem er die niedrigst 'dürftigste Gestalt' borgt, die je, zum Hohn der Menschheit, einen Armen zum Vieh erniedrigt hat (II, 3), sind Mannesthaten: Hamlet's simulirter Wahnsinn, nicht aus der Noth entsprungen, war die Signatur einer kranken Seele und eine Folge derselben. In Edgar's Seele tritt nie der Gedanke an Selbstmord, und sein gesunder Sinn wird der Retter des Vaters, welcher vom Schuldgefühl belastet, vom maszlosen Leid gebeugt wie Ajas bei Sophokles im Selbstmord Heilung suchen und das Uebel durch das Uebel heilen (Soph. Aj. 361) will. Durch die Täuschung Edgar's zum Leben gerettet klagt Gloster, dasz auch die Wohlthat dem Elend versagt sei durch Tod zu endigen: 'Trost war's doch immer, als Jammer der Tyrannen Wuth sich konnte entziehn und ihre stolze Willkür täuschen' (IV, 6). Als dagegen Gloster seinen Sinn ändert, 'hinfort sein Elend tragen will, bis es selber ruft: Genug, genug, und stirb', als er die Götter bittet 'sein Leben zu nehmen, dasz nicht sein böser Sinn ihn nochmals treibe zu stèrben, ehe es ihnen gefalle' (IV, 6), da sagt der frommgesinnte Edgar: 'So betet ihr trefflich, Vater!' Als Gloster von neuem in Schwermuth versinkt, da hält ihm der weise Edgar das ernste Wort vor: 'Dulden musz der Mensch sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft: reif sein ist Alles' (V, 2). Solche Worte brauchte, solche Thaten vollbrachte der schuldlos zum tiefsten Elend des Tollhausbettlers herabgeschleuderte Edgar, und vor seiner Energie musz die Bosheit Oswalds und Edmunds in den Staub sinken, ein Retter des Vaters wird der Verstoszene ein Retter des Staats. Dagegen war Hamlet, der Prinz, aus der Welt des

Jenseits berufen, den Mörder zu strafen und die gelösten Fugen des Staats wieder einzurichten, einer Seelenkrankheit anheimgefallen, welche ihm und andern zum Verderben wurde: Selbstmordgedanken beschäftigten ihn: er beklagte es, dasz der Ewige sein Gebot gegen Selbstmord gerichtet (I, 2) und nur die Furcht vor etwas nach dem Tode — das unentdeckte Land, von desz Bezirk kein Wandrer wiederkehrt — irrt seinen Willen (III, 1) und hält ihn im Leben fest. In so unfreudiger, krankhafter Stimmung ist er nicht, wie Edgar, ein Retter, sondern an sein Schicksal ist Opheliens Untergang geknüpft. Aber die Eigenschaft theilt er mit Edgar, dasz er im simulirten Wahnsinn ein Richter ist.

Hamlet's simulirter Wahnsinn ist aus einer Seelenkrankheit entsprungen. Diese ist die Melancholie. So bezeichnet Hamlet selbst seinen Zustand: 'Der Geist, den ich gesehen, kann ein Teufel sein; der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden in lockende Gestalt; ja und vielleicht, bei meiner Schwachheit und Melancholie, (da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern) täuscht er mich zum Verderben' (II, 2). Wie kam der Dichter dazu jenen Nordlandsjüngling aus *Saxo Grammaticus*, der den scheinbar blödsinnigen Brutus mit Scharfsinn spielt, um die Thatkraft dieses Brutus zu beweisen, zu einem zwar nicht thatunkräftigen, aber vorherrschend reflectirenden Helden umzubilden, der sich im Übermasz der Selbstanklage einen blöden schwachgemuthen Hans den Träumer nennt, der die Leber einer Taube hat und keine Galle (II, 2)? Diese Frage ist längst beantwortet worden und wir stimmen denjenigen bei, welche das Hamletdrama die subjectivste Dichtung Shakespeare's nennen, in welcher er seine eigenen Wunden ausbluten liesz und seinen schmerzlichsten Erfahrungen wie in einigen seiner Sonette einen poesiereichen Ausdruck gab. Wir bezweifeln nicht, dasz auch in Hamlet die geschlossene Architektonik des Dramas bis auf wenige Stellen gewahrt ist; aber jene trüben Stimmungen, welche den Dichter in der Zeit der Hamletdichtung beherrschten, veranlaszten ihn doch dieselben in seinem Helden in gesteigerter Tiefe zur Melancholie zu gestalten. Ueberhaupt liebt es Shakespeare, der den frischen, trotzigen, gewaltthätigen Muth, die rücksichtslose Thatkraft, die sprudelnde Heiterkeit in so mannigfaltigen Farben dargestellt hat, vielen seiner Gestalten einen melancholischen Zug zu verleihen. Bei aller Heiterkeit, welche in der Komödie der Irrungen auch das Possenhafte zuläszt, ist doch der Gram des Aegeon mit vorliebender Tiefe gezeichnet; die Schwermuth des Orsino in 'Was ihr wollt' sucht ihre Linderung in todes-

sehnsüchtigen, im Lied ausgeprägten Gefühlen (II, 4); den Kaufmann von Venedig macht die Schwermuth zu solchem Dummkopf, dasz er sich selbst kaum kennt (I, 1); vom Posthumus im Cymbeline sagt es seine Gemahlin, dasz er einen Hang zur Melancholie habe, welcher stark ausgeprägt ist in dem Charakter des Perikles von Tyrus; des Don Juan verbrecherischer Sinn in 'Viel Lärmen um Nichts' ist auf dem Hintergrunde 'übermäsziger Schwermuth' (I, 3) dargestellt. Richard II. machte der Gram zu seinem Knechte und eine melancholische Phantasie zum Dichter unermeszlichen Weh's, und einen Charakter, in welchem die Melancholie als überwältigende Krankheit dargestellt ist, zeichnete Shakespeare in 'Wie es euch gefällt' in der Person des Jaques, welcher kein Vorbild in der von Shakespeare benutzten Quelle hatte, sondern der vollen Selbstständigkeit des Dichters angehört. Die krankhafte Melancholie des Jaques ist eine Folge wilden Lebens: 'er ist ein wüster Mensch gewesen, so sinnlich wie nur je des Thieres Trieb' (II, 7), sagt der Herzog von ihm, ohne widerlegt zu werden. Die der krankhaften Melancholie inhärirenden Züge sind in der Person des Jaques schon typisch gezeichnet. Der hervorragendste dieser Züge ist die pessimistische Weltanschauung: der einzelne Fall des mangelhaften Lebens wird mit Uebertreibung zum allgemeinen gestempelt; die Verbitterung sieht nie das Anmuthige, Schöne, Gute des Lebens, sondern nur das Abstoszende, Häszliche, Sittlichverwerfliche; zu der pessimistischen Betrachtung gesellt sich der Hohn. Eine schauspielerische Neigung ist charakteristische Zugabe. Für Jaques ist 'die ganze Welt nur Bühne und alle Frauen und Männer blosze Spieler durch sieben Akte hin' (II, 7), seine Zeichnung der sieben Lebensalter hebt nur die Schattenseiten und Carikaturen des Menschenlebens hervor; es ist, als ob man den sittlich verkohlten Macbeth reden hörte:

Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;
Ein armer Comödiant, der spreizt und knirscht
Ein Stündchen auf der Bühn' und dann nicht mehr
Vernommen wird; ein Märchen ist's, erzählt
Von einem Dummkopf, voller Klang und Wuth,
Das nichts bedeutet.

Für Jaques ist es daher der höchste Wunsch eine Narrenjacke zu bekommen, um mit ausgedehnter Vollmacht wie der Wind auf wen er will zu blasen (II, 7). — In der Melancholie des Jaques sind die Grundlinien gezeichnet, welche zum vollen Bilde in Hamlet sich gestalten. Seine trüben Selbstmordgedanken hoben wir schon

hervor: seine pessimistische Weltanschauung, genährt durch schwere Schicksale und dadurch gesteigert, begegnet uns vielfältig; die Welt ist ihm ein stattliches Gefängnisz, worin es viele Verschläge, Löcher und Kerker giebt, Dänemark einer der schlimmsten ist (II, 2); ekel, schal, flach und unerspriesslich erscheint ihm das ganze Treiben dieser Welt; 'es ist ein wüster Garten, der auf in Samen schieszt; verworfenes Unkraut erfüllt ihn gänzlich' (I, 2). In diesen Sätzen schon ist die Neigung des Pessimisten gezeichnet, die einzelne Erscheinung als eine allgemeine anzusehen; diese Neigung findet wiederholt ihren Ausdruck: weil die Mutter das Ideal, das Hamlet sich von Frauenwürde gebildet hatte, schnöde verletzte, bezeichnet er, wie später Posthumus, das ganze Geschlecht als verderbt in dem Ausspruche: 'Schwachheit, dein Nam' ist Weib' (I, 2), und der armen Ophelia weisz er mit Hinweisung auf die allgemeine Verwerflichkeit der Männer keinen Rath zu geben als den trübseligen: 'Geh in ein Kloster; warum wolltest du Sünder zur Welt bringen?' (III, 1). So mit der Welt in Zerwürfnisz und der Freudigkeit des Lebens entfremdet findet sein trüber Humor sein Behagen unter Gräbern (V, 1) und nicht ohne Wahrheit ist er ein Todesphilosoph genannt worden. Seine melancholischen Stimmungen äuszern sich als Hohn und in bitteren Sarkasmen, wie bei Jaques. Der Ehrgeiz des letzteren ging auf eine Narrenjacke. Hamlet (bildlich gesprochen) legt sie an und verpflanzt die Züge des Narren in sein eigenes Wesen. Er simulirt den Wahnsinn und wie der Narr in Lear ein Richter ist, wie Edgar in simulirtem Wahnsinn die sittlichen Gebrechen geiszelt, so ist Hamlet's Melancholie und sein Scheinwahnsinn die dunkle Wolke, aus welcher die Blitze des richtenden Witzes hervorbrechen.

In Bezug auf Edgar's simulirten Wahnsinn klagt Rümelin, dasz er 'ohne Noth so viel unnützes Zeug rede'; diese Klage wird Niemand über Hamlet's verstellten Wahnsinn führen können. Dasz Edgar widersinnige Vorstellungen vorbringen musz, liegt in der Natur seiner Rolle, die ihn zwingt in jeder Beziehung unerkannt zu bleiben; aber der Dichter sorgt dafür, dasz die Dissonanzen des Widersinns in wohlthuende Betrachtung sich auflösen. Es geschieht dieses durch die Monologe und das Beiseitesprechen Edgar's. Er ist ein 'armer Mann, gezähmt durch Schicksalsschläge, der in der Schule tiefer Seelenschmerzen das Mitleid lernte' (IV, 6), und mit diesem Gefühl für andere greift er redend und handelnd in den Gang der Verhängnisse ein. Dieselbe Kunst hat Shakespeare in der Darstellung von Hamlet's simulirtem Wahnsinn bewiesen. Er

gab ihm die anziehenden und fesselnden Züge des melancholischen Temperaments, die Neigung zum tiefen Denken und Reflectiren, Forschen und Prüfen, welche die monologische Betrachtung liebt und der Kunst und Poesie eine eingehende Liebe entgegenbringt. Was Goethe sagt: Zart Gedicht und Regenbogen sind nur auf dunkeln Grund gezogen; darum behagt dem Dichtergenie das Element der Melancholie, läszt sich auch auf die Person Hamlet's selbst anwenden. Die Neigung zum Schauspielwesen verbunden mit dem Witze tiefgehender Betrachtung spielt in der Verstellung, mit welcher er sich in die Maske des Wahnsinns kleidet, eine hervorragende Rolle. Der Poet, auch sonst in Hamlet's Seele thätig, kommt hier zur Geltung, der Poet, welcher den Personen das Bild der Wahrheit vorhält und sie dadurch richtet. Der König ist durch das Schauspiel von dem Morde Ganzago's wenigstens theoretisch gerichtet; in der Rede an die Mutter (III, 4) erhebt sich die dichterische Phantasie Hamlet's mit den Waffen sittlicher Indignation gerüstet zu jenem erhabenen Strafgericht, welches den Blick des Gewissens in das befleckte Innere kehrt und zu Visionen sich erhebt, welche der Mutter, die den Geist nicht sieht, als Wahnsinn erscheinen. Dasz auch der Ophelia gegenüber Hamlet moralische Gebrechen, wie die Sucht zu scheinen, geiszelt, hoben wir schon früher hervor. Den flachen Persönlichkeiten gegenüber, einem Polonius, Rosenkranz, Güldenstern, Osrick nimmt der simulirte Wahnsinn die Eigenthümlichkeiten der Narren an, die der Dichter in seinen Dramen öfter als Weise zeichnet, deren scheinbare Verkehrtheit tiefsinnige Worte äuszert, wie Shakespeare diese Art der Narrheit später in Lear auf ihren Höhepunkt führte. Der simulirte Wahnsinn bedient sich, die genannten Personen richtend, aber melancholisch das Schöne zuweilen verletzend, der bildlichen Sprache, der Paradoxie, der Andeutung durch angeführte Lieder oder Bruchstücke derselben. So nennt Hamlet den Polonius mit bitterem Vorwurf einen Fischhändler [1]), so nennt er Dänemark und die Welt ein Gefängnisz, bezeichnet mit grober Deutlichkeit den Rosenkranz als einen Schwamm (IV, 2), zeichnet in plastischer Bildlichkeit die Gesinnungen Güldensterns, indem er seinem Unvermögen eine Flöte zum Spielen darbietet (III, 2). Dieser Güldenstern hatte den Prinzen gemahnt, mehr mit Ordnung zu sprechen und nicht so wild abzuspringen (III, 2), die abspringenden Paradoxien Hamlet's, welche den beabsichtigten

---

[1]) Vergl. über den Sinn dieses Wortes die Interpreten Elze und Delius *in der Ausgabe* des Hamlet.

Zusammenhang der Rede unterbrechen, die Worte des Redenden in einem andern Sinne nehmen als jener beabsichtigt, drücken den Hohn aus, mit welchem Hamlet den Polonius behandelt: 'Wollt ihr nicht aus dem Luftzuge gehen, mein Prinz?' frägt Polonius (II, 2); 'in mein Grab?' ist die Gegenfrage Hamlets. Die Eigenheit der Narren, ihre Meinungen in Liedern auszudrücken, benutzt Hamlet mit abspringendem Wesen, um zu hänseln: O Jephta, Richter in Israel (II, 2), und andere Liederstellen. Das Spielen mit Worten, die Silbenstecherei tadelte Hamlet selbst als eine Unsitte des Zeitalters: wie der Narr Feste in 'Was ihr wollt' die Pfeile seines Spottes gegen die gezierten Ausdrücke richtet (IV, 1), so unterwirft auch Hamlet die gesuchte Redeweise Osrick's (V, 2) einer beiszenden Kritik. Aber er wendet die wortspielende Sitte der Narren selbst an, um die schauspielerische Fähigkeit des Polonius zu verurtheilen; dieser hatte den Julius Cäsar vorgestellt, er war auf dem Capitol umgebracht worden, Brutus hatte ihn umgebracht und es war nach Hamlet's Ausdruck brutal, ein so kapitales Kalb umzubringen. Oder er wiederholt anaphorisch dieselben Worte, die der Redende gebraucht hat, mit vertiefender und richtender Betonung. Die Königin hatte ihn getadelt: 'Hamlet, du hast deinen Vater schwer gekränkt' (III, 4); er erwidert: 'Mutter, ihr habt meinen Vater schwer gekränkt'; die Königin tadelte von Neuem: 'Komm, du giebst Antwort mit gar loser Zunge'; und Hamlet: 'Geht, ihr stellt Fragen mit gar böser Zunge'. Die Neigung phantasiereicher Naturen zur Übertreibung gehört gleichfalls der schmerzerfüllten Stimmung an und im simulirten Wahnsinn wieder den Narren spielend verurtheilt er die That der Mutter in den Worten an Ophelia: 'Ich bin euch ein einziger Spaszmacher. Was kann ein Mensch Besseres thun als lustig sein? Denn seht doch, wie vergnügt meine Mutter aussieht, und mein Vater starb erst vor zwei Stunden' (III, 2). Man beachte noch die Redeweise, deren Hamlet sich gegen den König bedient, zum Beispiel in jenen Worten: 'Polonius ist im Himmel; schickt hin und laszt ihn da suchen; wenn euer Bote ihn dort nicht findet, so sucht ihn selbst an dem andern Orte', — und man wird nicht verkennen, dasz auch hier der simulirte Wahnsinn gerade ein um so nachdrücklicheres Gericht ausspricht, je mehr der König die Erkenntnisz besitzt, dasz Hamlet zwar von Schwermuth beherrscht, aber nicht wirklich wahnsinnig ist.

Den Wahnsinn hat Shakespeare nur in Tragödien dargestellt und dem simulirten als Gegenbild des wirklichen nur im Hamlet und Lear einen Ausdruck gegeben. Diese Seelenzustände aber und

die Vorstellungen der Zeitgenossen von denselben waren für den Dichter so interessant, dasz die letzteren zum Gegenstande komischer Beleuchtung wurden. Bereits in der Komödie der Irrungen gab Shakespeare eine heitere dem Lustspiel entsprechende Kritik jenes unwissenschaftlichen Wahnes, mit welchem man Wahnsinnige zu heilen suchte.[1]) Antipholus von Ephesus wird in Folge der gehäuften Irrungen und Miszverständnisse von seiner Gemahlin für wahnsinnig gehalten; die Mutter desselben erklärt den Wahnsinn des Mannes aus dem giftigen Schreien der eifersüchtigen Frau und aus natürlichen Ursachen: 'Wo süsz Erholen mangelt, was kann folgen, als trübe Schwermuth und Melancholie, der grimmigen Verzweiflung nah verwandt?' (V, 1). Aber Adriana nimmt zur Heilung des vermeintlichen Wahnsinns ihres Gemahls ihre Zuflucht zu dem Beschwörer, Herrn Dr. Zwick:

Du Satan, der in diesem Manne haust,
Entweich vor meinem heiligen Gebet;
Heb dich hinweg in's Reich der Finsternisz,
Bei allen Heiligen beschwör ich dich (IV, 4).

Aber der gesunde Antipholus begegnet den Beschwörungsformeln mit dem groben, handgreiflichen Urtheil der Komödie, welches der Diener erzählt:

der Arzt gebunden,
Mit Feuerbränden abgesengt sein Bart,
Und wenn es flammte, gossen sie auf ihn
Schlammwasser — eimerweis — das Haar zu löschen.
Jetzt predigt ihm der Herr Geduld, derweil
Der Knecht wie einem Narr'n den Kopf ihm zwickt (V, 1).[2])

Gröszere Freiheit und tiefere Charakteristik hat Shakespeare in 'Was ihr wollt' angewandt, um im Gange der Handlung jene falschen gegen den Wahnsinn gerichteten Heilungsversuche zu verspotten. Das Object der beabsichtigten Heilung ist hier nicht ein Gesunder, wie in der Komödie der Irrungen, sondern, wenn auch kein Wahnsinniger, doch ein Kranker. Malvolio krankt an den lächerlichsten Einbildungen. Durch Intrigue verführt sich von seiner Herrin Olivia geliebt zu glauben, ist er von seiner Vollkommenheit überzeugt, schwelgt in den Vorstellungen der Vornehmheit und macht sich durch unerträglichen Hochmuth zum Gegenstande des Hasses. Junker Tobias schon bezeichnet ihn als ein Opfer des Teufels (III, 4); aber charakteristisch und eine Kritik des Dichters ein-

[1]) *Vergl. Elze, W. Shakespeare p. 462 fg.*
[2]) *W. Hertzberg's Übersetzung.*

schlieszend ist es, dasz gerade der Narr es ist, welcher, als Pfarrer Ehrn Matthias verkleidet, in 'schrecklicher Finsternisz' den Malvolio als vom Teufel besessen behandelt und mit allerlei Scurrilitäten an dem Hochmüthigen Rache nimmt (IV, 2).

Die Vorstellungen, dasz die Wahnsinnigen von dem 'bösen Feinde' verfolgt gedacht wurden, welche Edgar in seinem simulirten Wahnsinn so vielfach anwendet, haben einen plastischen Charakter. Sie erinnern an Vorstellungen des klassischen Alterthums. Der Ajas des Sophokles stürzt den Wahnsinn durch die strafende That der Athene, den Hercules des Euripides wirft die Göttin des Wahnsinns (Lyssa) auf Veranlassung der Here in das härteste, folgenschwerste Miszgeschick; die Seele des Pentheus in den Bacchantinnen des Euripides umnachtet Sinnverwirrung durch den Gott Dionysos als Strafe des Unglaubens, auch seiner Mutter Agave und deren Schwestern gesendet. Eine solche Behandlung schlieszt zwar die Zeichnung psychologischer Vorgänge nicht aus, und Sophokles hat im Laufe der Tragödie erklärt, wie ein Charakter von des Ajas Selbstgenügsamkeit und Hochmuth in Wahnsinn verfallen konnte; aber dennoch bewirkt namentlich bei Euripides jene Entstehung des Wahnsinns von auszen her durch den Willen einer Gottheit den Nachtheil, dasz die tiefere Entwickelung desselben aus der Seelenbeschaffenheit des Menschen beeinträchtigt oder vermiszt wird. Auch liesz der monomythische Charakter des antiken Dramas jene Breite in der Entfaltung des Seelenlebens nicht zu, mit welcher der Meister des polymythischen Dramas z. B. im Lear in unscheinbaren Anfängen den Stoff der Krankheit zeigt, sie allmählich sich steigern und ihre Ausbrüche in individualisirten Einzelheiten erscheinen läszt.

Metrisches, Grammatisches, Chronologisches zu Shakespeare's Dramen.

Von

W. Hertzberg.

Dasz die strengere oder laxere Behandlung des *blank verse*, dasz namentlich die beschränktere oder freiere Zulassung des weiblichen Ausgangs ein unverächtliches Moment für die Beurtheilung der Abfassungszeit der Shakespeare'schen Dramen biete, haben selbst Diejenigen nicht in Abrede stellen können, denen die Mikrologie einer gesunden philologischen Methode und die starre Unerbittlichkeit der *Zahl* nicht in ihre historischen und ästhetischen Combinationen paszte. Wohl aber hat man versucht, die statistische Phalanx durch *scheinbar* noch strengere Anforderungen zu brechen und zu lähmen. Man hat mit Rücksicht auf Umarbeitungen und Interpolationen einzelner Dramen das Verlangen gestellt, es solle nicht nur Drama mit Drama, sondern innerhalb desselben Drama's Akt mit Akt, Scene mit Scene verglichen werden. Gegen solches Ansinnen, auf welches manche harmlose und fleiszige, aber allzu enthusiastische Forscher jenseits des Canals auf das Lebhafteste eingegangen sind, musz vom Standpunkt nüchterner Kritik aus entschieden Verwahrung eingelegt werden.

Die Statistik hat nur Werth, wenn sie über raisonable Zahlen-Gruppen verfügen kann. Wie viel Todesfälle nächstes Jahr in London, wie viel Schornsteinbrände in Petersburg vorkommen werden, läszt sich mit annähernder Genauigkeit vorher berechnen, aber wie viel Menschen in unsrer Strasze sterben, wie oft die Esse in unserem Hause brennen wird, kann kein Ödipus und kein Engel (ich meine den Geheimerath) weissagen.

Dies ist der Grund gewesen, weszhalb ich im Verlauf meiner *metrischen Aich*ungen nicht mehr, wie bei den ersten Versuchen,

mich mit der bequemen Methode begnügt, nur die ersten Akte der betreffenden Dramen auszuzählen (s. die Einleitung zur Übersetzung von Cymbelin, Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Th. XII, S. 292), sondern die Gesammtzahl der Verse eines Stückes nach nochmaliger sorgfältiger Durchsicht zur Grundlage der Vergleichung genommen habe.

Wie gefährlich es aber ist, aus kleineren Zahlengruppen ein Facit zu ziehen, um daran weitere Folgerungen zu knüpfen, mag *ein* Beispiel lehren. Die Comödie der Irrungen ergiebt als Verhältnisz der weiblichen Ausgänge zu der Summe der Quinare 12 %; was zu der sonstigen Annahme ihrer chronologischen Stellung in der Reihenfolge der Shakespeare'schen Dramen sehr wohl stimmt. Nun finden sich aber unter den 159 Versen der *ersten* Scene nur weibliche Ausgänge (unter denen noch dazu zweimal das so leicht in eine Silbe verschleifte *other:* V. 52 und 83), während die 2. Scene unter 105 Versen 25 Hendekasyllaben aufweist; also dort kaum 1 %; hier fast 24 %. In diesem Falle läszt sich die Erscheinung noch psychologisch zurechtlegen. Der Dichter haftete in dem ersten Decennium seiner Kunstübung noch mit einer gewissen Pietät an der technischen Überlieferung des *blank verse.* Aber wie er diese Fessel von Jahr zu Jahr und von Stück zu Stück mehr lockerte, so wiederholte sich eine ähnliche Erscheinung innerhalb des einzelnen Drama's. Er ging mit dem Vorsatz an sein Werk, den Fünffüszler möglichst rein zn halten und setzte ihn auch im Anfang durch. Dann aber empörte sich sein Genius gegen die Willkür der Regel und er schüttelte sie ab. Die ganz analoge Erscheinung wiederholt sich im *Tit. Andronicus.* Hier sehen wir noch die *ratio.* Aber verdunkelt wird dieselbe sofort durch die gewisz gerechtfertigte Voraussetzung, dasz Shakespeare sicherlich von manchem Stück nicht die erste Scene auch zuerst *geschrieben* hat. Es bleibt also allein das Richtige, jedes Stück als Einheit zu fassen, in der sich die verschiedenen Strömungen der technischen Gewissenhaftigkeit und des wachsenden Selbstgefühls ausgleichen werden.

Gefahrdrohender für die Zuverlässigkeit unsres Compasses stellt sich die Sache bei der Annahme einer späteren, erst nach Jahren erfolgten Überarbeitung eines älteren Stückes. So grosz, wie man beim ersten Anblick denken dürfte, ist die Gefahr jedoch nicht. Es sind nämlich zweierlei Fälle zu unterscheiden. Entweder wären ganze Scenen oder Abschnitte interpolirt. Dann würde sich der Unterschied entfernter Perioden sofort auch durch andere Unterschiede des Versbaus und der Diction verrathen. Ich musz aber

gestehen, dasz mir kein Beispiel dieser Art bekannt geworden ist, und dasz da, wo die Kritiker die Spuren eines solchen Verfahrens zu wittern geglaubt haben, sich mir bei genauerer Untersuchung das Gegentheil ergeben hat.

Oder, der Dichter hat nur kürzere Abschnitte und einzelne Verse corrigirt. Dann könnte allerdings hie und da, wenn er es vielmehr auf den Sinn als auf das Metrum abgesehen hatte, ein laxer gebildeter Vers untergelaufen sein; viele aber gewisz nicht. Denn dasz er *de industria* an correct gebildeten Versen eben um ihrer Correctheit willen sich vergriffen und sie nachlässiger gemacht haben sollte, ist bei seiner von Jahr zu Jahr unbefangener werdenden Stellung zu dem metrischen Theil seiner Aufgabe völlig undenkbar.

Ja, wir müssen noch einen Schritt weiter gehn. Wenn Shakespeare bei etwas umfangreicheren Correcturen es auch vorzugsweise auf den Inhalt und mehr auf den stilistischen und rhetorischen Ausdruck als auf das Metrum abgesehen hatte, so müssen wir ihm doch — gerade weil es sich um Emendationen handelte — so viel Taktgefühl und Sorgfalt bei diesem Verfahren zutrauen, dasz er die neuen Emblemata möglichst in Ton, Klang und Form den umgebenden Stellen anpaszte und so die Harmonie des Ganzen nicht störte, sondern bewahrte und möglichst erhöhte. Dies ist nicht etwa eine billige Voraussetzung, sondern eine glücklicher Weise unwiderlegbar sichere Thatsache. In 'Liebes Leid und Lust', welches, eines der ersten dramatischen Erzeugnisse Shakespeare's, im Jahre 1598 eine neue Auflage und Überarbeitung erfuhr, ist durch Schuld des Abschreibers oder Setzers an zwei verhältniszmäszig umfangreichen Stellen (Akt IV, 3, 299—319 vgl. mit 320—354 und Akt V, 2, 827—832 vgl. mit 833—879) die frühere Fassung *neben* der späteren stehen geblieben (S. d. Einleit. zu unsrer Übersetzung a. a. O. Th. VII, S. 257). Weit entfernt nun, dasz der Dichter sich in den neuen Einlagen einen lockereren und bequemeren Versbau erlaubt hätte, hat er in den zusammen 91 Verse umfassenden Stellen nicht nur den reinen Quinar auf das strikteste und straffste festgehalten, sondern sogar (in dem zuletzt citirten Passus) ganz in Übereinstimmung mit der sonstigen Fassung dieses Stücks, aber im Gegensatz zu seiner späteren Gewohnheit von V. 834—848 den *Reim* eingeführt, der in der ersten Version fehlte.

Ich kann also anderseits dasjenige, was ich in der Einleitung zu '*Ende gut, Alles gut*' (a. a. O. Th. XI, S. 349) in Bezug auf dieses letztere *Stück* gesagt habe, nur in weitester Anwendung wiederholen.

Wenn diese Charakterzüge einer späteren Periode (die sich gleichmäszig auf das ganze Gedicht erstrecken) aus einer zweiten 'Textesrecension' entsprungen sein sollten, so müszte man annehmen, dasz der Dichter von Anfang bis zu Ende seinen klaren Ausdruck angedunkelt, den einfachen Satzbau verwickelt und die glatten Verse anomal und holperig gemacht habe. Dies kann Niemand annehmen. D. h. also: entweder ist in Bezug auf die Form wenig geändert und dann kann der Procentsatz der Anomalien nur unmerklich turbirt sein; oder es handelt sich gar nicht mehr um eine zweite Recension, sondern um eine wesentlich *neue Arbeit*. Dann aber versteht es sich von selbst, dasz die chronologische Frage nur der letzteren gilt.

Inzwischen gestehe ich gern, dasz bei der *einseitigen* Betrachtung des in Rede stehenden chronologischen Kriteriums noch manches Räthsel bleibt, das erst dann seine sichere Lösung finden wird, wenn der grammatische und stilistische Wandlungsprozesz, der sich mit den vorrückenden Jahren in Shakespeare's Sprache vollzieht, mit derselben Genauigkeit wie der mit ihm Hand in Hand gehende metrische zu chronologischen Zwecken ausgebeutet und in Zahlen greifbar und unantastbar dargestellt sein wird. Auch für dieses Werk, für dessen Ausbau es jüngerer und freier verfügbarer Kräfte als der meinigen bedarf, hoffe ich im Verlauf dieses Aufsatzes einige Bausteine herbeizuschaffen.

Zunächst begnüg' ich mich, die Resultate der jetzt vollendeten Auszählung der Hendekasyllaben für sämmtliche Dramen Shakespeare's ohne Commentar hinzustellen mit dem vollen Bewusztsein, welche Waffe ich dadurch den Gegnern der von mir vertretenen Theorie in die Hände gebe.

Ich bekenne, dasz einige Ziffern mich selbst in hohem Grade frappirt haben, da sie mit der auch von mir acceptirten kritischen Tradition über das Alter der betreffenden Stücke — also diesmal wirklich mit einer 'vorgefaszten Meinung' — in directem Widerspruch zu stehen scheinen. Sie haben mich frappirt, ohne meine Überzeugung von dem relativen Werth des '*Test*' oder dem Nutzen dieser Arbeit zu erschüttern.

Denn in zwei Fällen wenigstens stellt sich auch jetzt schon ein hinreichender Grund und damit eine Lösung jenes Widerspruchs heraus: in dem auszerordentlich niedrigen Procentsatze des *ersten* Theiles *Heinrichs IV.* und des *Sommernachtstraumes.* Was letzteren betrifft, so hat ähnlich wie in 'Liebes Leid und Lust' das phantastisch-lyrische Element dieser wunderbaren Dichtung den Reim

zu überwiegender Geltung gebracht, der seiner Natur nach im Englischen den weiblichen Ausgang nur selten und ausnahmsweise zuläszt, anderseits hat die gebundene Form der gereimten Verse auch eine Rückwirkung auf den *blank verse* geübt, der, um nicht gar zu sehr gegen jene abzufallen, sich in gemesznerem und festerem Takt bewegen muszte. Über Heinrich IV. erfolgt das Nähere unten.

Die Reihenfolge aber der Dramen nach dem Procentsatz der Hendekasyllaben ist diese:

Liebes Leid und Lust 4%. 1 Heinrich IV: 4,^{8}%. Titus Andronicus: 5%. Sommernachtstraum: 6%. König Johann: 6%. Romeo und Julia: 7,^{26}%. 1 Heinrich VI: 7,^{6}%. 2 Heinrich VI: 10,^{5}%. Richard II: 11,^{39}%. Irrungen: 12%. 3 Heinrich VI: 12,^{3}%. Die beiden Veroneser: 15%. Kaufmann von Venedig: 15%. 2 Heinrich IV: 15%. Der Widerspänstigen Zähmung: 16%. Julius Cäsar: 17,^{58}%. Richard III: 18%. Heinrich V: 18,^{37}%. Was ihr wollt: 19,^{52}%. Troilus und Cressida: 20,^{5}%. Viel Lärmen um Nichts: 20,^{7}%. Die lustigen Weiber: 21%. Ende gut, Alles gut: 21%. Masz für Masz: 21,^{9}%. Wie es euch gefällt: 22,^{7}% [1]). Macbeth: 23,^{47}%. Timon: 24%. Hamlet: 25%. Othello: 26%. Antonius und Cleopatra: 26%. Lear: 27,^{36}%. Coriolan: 28,^{44}%. Sturm: 32%. Cymbelin: 32%. Wintermärchen: 32,^{5}%. Heinrich VIII: 45,^{6}%.

Zunächst ist es keine geringe Genugthuung, dasz diese Reihe eine fast minutiöse Übereinstimmung mit dem einzig völlig sichern und unbestrittenen Haltpunkt für die Chronologie der Shakespeareschen Dramen aufweist, mit der Demarcationslinie nämlich, die durch Meres' Palladis Tamia zwischen den vor und nach 1598 erschienenen Stücken gezogen wird. *Sämmtliche* von Meres verzeichneten Dramen liegen in dem ersten Theil unserer Reihe bis Richard III. zusammen [2]). Auszerdem zeigen sich bei uns *vor* der Linie nur noch die Trilogie: *Heinrich IV.* und *Julius Cäsar*, die Meres nicht erwähnt. Was jene erstere vielbestrittene Historien-Gruppe betrifft, so musz diese neue Thatsache nur Veranlassung zu ferneren Erwägungen geben, wie weit Shakespeare, dessen Hand und Geist in

---

[1]) Durch ein sehr unangenehmes Schreibversehen ist in der Einleitung zur Übersetzung des Cymbelin (a. a. O. Th. XII, S. 292) für dieses Drama die Ziffer von 18% angesetzt, die auch in die zweite Ausgabe übergegangen ist.

[2]) Nämlich *The Taming of a Shrew = Love's Labour's Won.* S. die Einleitung zu unsrer Übersetzung von 'Ende gut, Alles gut' (a. a. O. Th. XI, S. 355); den dort gegebenen Argumenten wächst durch diese neue Ermittelung ein nicht unerhebliches Gewicht zu.

diesen Stücken anzuerkennen ich keinen Augenblick mich bedenke, als *Verfasser* oder *Umarbeiter* derselben zu betrachten sei.

Julius Cäsar aber tritt so nahe an die durch Richard III. bezeichnete Grenze heran (der Procentsatz differirt noch nicht einmal um $1/2$), dasz die Differenz gar nicht in Betracht kommt und man annehmen darf, dasz das Stück mit Meres' Buch etwa gleichzeitig erschienen sei.

Heinrich VIII. aber behält seine Stellung als letztes Drama in weitem Abstand von dem nächstletzten: *Proximus huic, longo sed proximus intervallo* — und diese Thatsache wird durch vorgefaszte Meinungen, die als historische Speculationen auftreten, nicht erschüttert. Aber sie wird durch andre Argumente noch weiter gesichert. Zunächst durch diejenigen, welche ich schon in der Einleitung zur Übersetzung geltend gemacht habe und von denen ich als besonders gewichtig die Freiheit in den Enjambements des *blank verse* hervorhebe. Diese Licenz hat hier einen Grad erreicht, wie sie *kein anderes* Shakespeare'sches Stück *auch nur annähernd* aufzeigt. Ich habe a. a. O. nicht weniger als 49 Stellen nachgewiesen, in welchen ein proklitisches Formwort von dem dazu gehörigen Begriffswort abgerissen wird. Diese Zahl beweist viel, aber die *Art* des Verfahrens noch mehr; und ich würde die Beweiskraft *ner* preisgeben, wenn mir Jemand aus irgend einem Shakespeare-hen Drama eine zweite Extravaganz wie *diese* vorlegen könnte:

yet I know her FOR
A spleeny Lutheran; and not wholesome TO
Our cause, that she should lie i'the bosom OF
Our hard-ruled king.

Drei Präpositionen hinter einander den Vers schlieszend und zwei davon nur *Casuszeichen!*

Aber die Kluft, welche Heinrich VIII. von den übrigen Dramen Shakespeare's trennt und das Stück an den Schlusz seiner poetischen Laufbahn verweist, macht sich noch durch andre sprachliche Erscheinungen kenntlich.

Wenn schon die stets laxer werdende Behandlung des Verses vielmehr einer allmählich wachsenden Neigung als einem bewuszten Willensakt entsprungen ist, und daher als ein verhältniszmäszig zuverlässiger Exponent der fortschreitenden Entwicklung der dichterischen Individualität — und somit der Chronologie seiner Erzeugnisse betrachtet werden darf: so ist doch nicht zu leugnen (und wir haben bereits darauf hingewiesen), dasz der Dichter der *Regel*, von der er sich allgemach emancipirte, wohl bewuszt war, dasz er

vor dieser Regel einen gewissen Respect hatte und von Zeit zu Zeit Ansätze machte, sie strikter zu befolgen. In so weit also, und wenigstens negativ, wurde die naive Entwickelung seiner poetischen Form doch wirklich durch die Reflexion beeinfluszt und wir *sind nicht sicher*, dasz er nicht bei *einigen* seiner Dramen *dauernd* (d. h. nicht blos in den ersten Scenen) zu einer gröszeren Gewissenhaftigkeit und Selbst-Controle sollte zurückgekehrt sein.

Vollständig naturwüchsig dagegen wird der auch auszerhalb der Bühne sich vollziehende Wechsel *des allgemeinen Sprachgebrauchs* auf den Dichter einwirken. Hier wird nur der von Berufs- und Amtswegen darauf hingewiesene Sprachgelehrte und Sprachlehrer eine Selbstbeobachtung und Selbstcontrole üben, sicher nicht (oder kaum) der mitten in der Strömung des Volkslebens sich fortbewegende Dichter. Dieser gewahrt den Gegensatz zwischen der Starrheit des Individuums und der Flut der sprachlichen Erscheinungen erst, wenn er ihm in einem pedantischen 'Holofernes' entgegentritt.

Nun hat sich aber gerade zu Shakespeare's Zeit in der englischen Sprachbildung dieselbe Wandlung vollzogen, welche die jetzt noch lebende ältere Generation in Deutschland mit durchgemacht hat und die in diesem Augenblick bei uns noch nicht gänzlich zum Abschlusz gekommen ist: die allmähliche *Elimination* nämlich des *Bindevocals* (*e*) der Verbalsuffixa. Sie hatte in England schon vor Shakespeare's Zeit begonnen und ist bis zum Ende seiner Dichterlaufbahn beinahe schon bis zu den Grenzen des heutigen Sprachgebrauchs durchgeführt.

Es versteht sich, dasz wir diese Beobachtung nicht in der (auch in den neuesten Ausgaben) noch höchst inconsequenten *Schrift*, daher also nicht in der *Prosa*, sondern nur im *Verse* verfolgen können und zwar auch nicht in den lyrischen Couplets, die theils Archaistisches aus dem Volksmunde bewahrt haben, theils wegen der künstlichen Form eine gröszere Licenz beanspruchen dürfen — sondern nur im *Quinar*.

Wir vergleichen nun in dieser Richtung *Titus Andronicus*, den ja wohl jetzt der *consensus gentium* als ältestes der unbestrittenen Bühnenstücke Shakespeare's anerkennt, mit Heinrich VIII.

Ich habe bei der Zählung die nachstehenden Regeln befolgt:
Nicht gezählt sind:

I. bei Imperfect und Participium in — *ed:*

1) a, selbstredend die auf *t* und *d* endenden Verbalstämme, bei denen der Bindevocal sich auch noch jetzt erhalten hat, da ohne

ihn die consonantische Endung unaussprechbar werden würde, wie *taunted*, *ended*.

b, die wirklichen Adjectiva: *naked*, *wicked*, *sacred;* dagegen *wretched*, in dem das zweite *e* nicht selten ausfällt.

2) anderseits a) die Participien und Imperfecta: *said*, *paid*, *laid*, welche schon damals wie jetzt *stets* syncopirt erschienen.

b, die auf *muta* endenden aber durch —*le* erweiterten Verbalstämme, was principiell vielleicht nicht ganz genau ist, insofern *e* nicht als wirklicher Endbuchstab des Verbums zu betrachten, vielmehr — *le* hier nur orthographisch für *el* steht und in der That *enfeebled* sich viersilbig findet, was doch wohl als *enfeebel—ed* gedacht werden musz, wiewohl es auch durch Einschiebung eines furtiven *e* zwischen *muta cum liquida* (ein sehr häufiger Vorgang) erklären läszt.

II. Bei dem beweglichen *e* der 3 p. praes. sind nicht in Betracht gezogen:

1) die auf einen Zischlaut (mit oder ohne folgendes stummes *e*): *s*, *sh*, *z*, *c* (hier natürlich nur in der orthographischen Form — *ce*) *ge*, *ch* ausgehenden Stämme; also *pleases*, *wishes*, *razes*, *braces*, *teaches*, aus analogem Grund wie I, 1, a.

2) a, die dritten Personen *hath* und *doth* (ob so oder *does* geschrieben) weil sie stets einsilbig sind.

b, die unter I, 2, a angeführten Stämme.

III. Für die zweite Person sing. sind in der später folgenden Übersicht keine Procentsätze, sondern nur die Zahlen der einzeln vorkommenden Fälle angegeben, für die beiden zunächst in Vergleich gestellten Dramen auch nicht einmal die Zahlen angeführt, aus dem einfachen Grunde, weil trotz der vorherrschenden vollen Schreibung — *est* doch nirgends, weder im Tit. Andronicus (wo die 2. pers. sing. sehr häufig ist) noch in Heinrich VIII. das *e* lautbar ist, es sonach schon in der ersten Jugendzeit Shakespeare's aus dem allgemeinen Sprachgebrauch verschwunden zu sein scheint, selbstredend mit Ausnahmen der unter die Kategorie II, 1 fallenden Verba (Zischlaut als Stammschlusz), wo es aber immer lautbar sein *musz*.

Innerhalb dieser Grenzen weist '*Tit. Andronicus*' unter 336 Imperfect- und Participialformen auf —*ed* 72 mit noch lautbarem *e* auf — also $21,^{72}$%. *Heinrich VIII.* dagegen unter den correspondirenden 431 Formen nur 19, also wenig über 4%. Diese letzteren sind auszerdem *sämmtlich Participien* und sämmtlich *attributiv vor* dem Substantivum, also wesentlich als Adjective gebraucht, in denen

man auch heute noch das *e* meistens ausgesprochen hört, während in Tit. Andronicus in der entsprechenden Zahl attributive und prädicative Participien gleichwie Imperfecta durch einander gehn.

Ferner beschränkt sich in Heinrich VIII. das lautende *e* auf einen kleinen Kreis meist wiederkehrender Wörter, nämlich *learned* 7 mal (I, 2, 71. II, 2, 77. 93. 97. III, 2, 395. IV, 1, 26. 32; danach *learnedly* II, 1, 28), *wretched* 4 mal (II, 1, 120. III, 1, 106. 146. IV, 2, 140 und davon *wretchedness* IV, 2, 84), *blessed* 3 mal (IV, 2, 30. 87. V, 1, 163 und danach *blessedness* IV, 2, 66 und V, 5, 44); auszerdem nur noch: *incensed* (I, 2, 65), *beloved* (II, 4, 238), *chafed* (III, 2, 206), *crooked* (V, 1, 44), *aged* (V, 5, 58).

Die bewegliche Endung der 3 p. s. praes. (natürlich immer die Fälle der oben bezeichneten Kategorie II, 1 ausgenommen, wie *sufficeth*, *seizeth*) ist schon im Tit. Andronicus auszerordentlich beschränkt. Es finden sich unter den 110 Fällen, in welchen die betreffende Verbalform überhaupt vorkommt, nur 7 mit lautendem *e*; nämlich I, 1, 74: *cometh;* 146: *remaineth;* II, 1, 1: *climbeth;* 85: *glideth;* III, 1, 46: *offendeth;* 71: *distaineth;* IV, 1, 99: *playeth;* also wenig über 6 %.

In Heinrich VIII. ist *diese Form bereits völlig erloschen* [1]).

Ziehen wir nun aus unsrer obigen Reihe diejenigen beiden Stücke heran, die unser Interesse besonders herausfordern: den ersten Theil von *Heinrich VI.* und den ersten Theil von *Heinrich IV.*, so ergeben sich folgende Thatsachen: In 1 Heinrich VI. kommt die in Tit. Andronicus bereits verschwundene syllabare Endung der 2 p. s. noch 2 mal vor: II, 3, 44: *laughest;* III, 1, 1: *comest.*

Die 3 p. sing. praes. mit lautbarem Bindevocal unter 152 Fällen 24 mal (I, 1, 39. 75. 95. 160. 2, 15. 20. 26. 34. 112. 4, 84. II, 1, 48. 3, 64. 5, 110. III, 1, 33. 57. 138. 162. 2, 27. V, 2, 29. 4, 12. 61. 5, 32. 60. 64); also mit $15,^{58}$ %.

Das *e* des Imperfectums und Participiums ist unter 426 Fällen, in denen diese Formen gebraucht sind, 89 mal lautbar, also nahezu in 21 % (genau $20,^{9}$ %) sämmtlicher Fälle.

In 1 Heinrich IV. findet sich das — *est* syllabisch gebraucht *gar nicht;* das — *eth* der 3. Person bei 89 maligem Vorkommen dieser Form nur 2 mal mit lautendem *e* (III, 1, 146: *doteth;* IV, 3, 28: *exceedeth).* Umgekehrt findet sich sogar *wreathes,* das nahe an die Kategorie von II, 1 herantritt, einsilbig (V, 1, 11).

---

[1]) Also übereinstimmend mit der Angabe von Joh. Wallis *(Gr. linguae Anglicae* ed. 3. Hamb. 1672, p. 40; citirt von Mätzner I, S. 48), nach welcher *dies e schon im* 17. Jahrh. völlig verstummt war.

Die Imperfect- und Participial-Endung — *ed* hat unter 290
len 37 mal den Bindevocal erhalten; also in einem Procentsatz
. 15,41.

Stellen wir nun diese Resultate aus den vier Dramen tabella-
:h zusammen, so gewinnen wir folgendes Verhältnisz:

ıutbar in	1 Henr. VI.	T. Andron.	1 Henr. IV.	Henr. VIII.
›ers. sing.	2	0	0	0
. s. praes.	15,58 %.	6,4 %.	2,25 %.	0 %.
›f. u. part.	20,9 %.	21,72 %.	15,41 %.	4,2 %.

Dasz Heinrich VIII. die letzte Phase dieses sprachlichen Über-
.gs darstellt, ist klar genug und wird noch klarer durch die
n dargelegte *qualitative* Beschränkung in der Anwendung der
't noch allein vorkommenden älteren Form.

Nicht so sicher steht der Anspruch des Tit. Andronicus auf
höheres Alterthum gegenüber 1 Heinrich VI. Denn während
in der Participial- und Imperfect-Endung nur um ein Minimum
:r seinen Rivalen hinausgeht, so dasz durchaus kein Schlusz auf
orität gestattet ist, hat Heinrich VI. noch die bald darauf ganz
schollene Form der 2. Person bewahrt und in dem archaistischen
orauch der 3. P. Präs. überwiegt er den Procentsatz des Tit.
dronicus um mehr als das Doppelte.

Hier drängt sich nun unabweislich die Erwägung auf, dasz
.ndlungen des Sprachgebrauchs sich bei *zwei* Individuen nicht in
icher Weise Geltung verschaffen. Ich kann mir sehr wohl den-
ı (und analoge Fälle der täglichen Erfahrung beweisen es), dasz
nand, der in der Syncope der Imperfectendung mit dem allge-
inen Sprachgebrauch und mit seinem Nachbar gleichen Schritt
t, doch in der analogen Verschleifung der präsentischen Formen
ter ihm zurückbleibt. Aber ich kann mir nicht denken, dasz
natürlicher Mensch einen von ihm selbst schon aufgegebenen
brauch erneuern, noch weniger aber dasz er dem schon beschränk-
Gebrauch willkürlich und launenhaft wieder gröszeren Spielraum
tatten und somit auf dem unbewuszt eingeschlagenen Wege nicht
'a direct umkehren, sondern nur ein Stück zurückgleiten sollte.

Ebenso wenig (das Datum 1 Heinrich's VI. als das ältere an-
ıommen) wird Jemand nach einer Seite hin der continuirlichen
:iterbildung des Sprachgebrauchs folgen, auf der andern Seite
:r *plötzlich* und doch nur für einige Zeit stehen bleiben.

Die Folgerungen hieraus für Heinrich VI. ergeben sich von
ɔst; und sie betreffen nicht nur den ersten Theil, sondern (wie
; später zu veröffentlichenden statistischen Aufstellungen noch

klarer hervorleuchten wird) die ganze Trilogie. In Bezug auf den zweiten Theil bemerke ich hier sogleich, dasz er alterthümliche Wortformen hat, die der Shakespeare'sche Sprachgebrauch sonst ganz und gar nicht kennt. So *liefest* (III, 1, 164) und *alderliefest* (I, 1, 28) und das Augment des Participiums *y* in *yclad* (I, 1, 23). Gegen letztere Bemerkung könnte man einwenden, dasz sich Pericles (III, Prol. 1 und 35) *yslaked* und *yravished*, in L. L. L. *ycleped* finde (I, 1, 242 und V, 2, 602). Aber diese Stellen beweisen gerade gegen *Shakespeare's* Gebrauch. Denn dort legt der Dichter (ob Shakespeare, ob der frühere Verfasser) sie dem alten Gower in den Mund, um seine Rede archaistisch zu färben, hier charakterisirt er ironisch die Pedanterie und unnatürliche Geziertheit eines Holofernes und Armado, während *yclad* in Heinrich VI. ohne alle Nebengedanken gebraucht ist.

Das Resultat wäre somit, dasz Shakespeare in allen drei Theilen das Werk eines anderen Dichters vor sich gehabt und gründlich überarbeitet hat, eines Dichters der vielleicht älter als er selbst auf die Reinheit des Blankverse viel weniger Gewicht legte, als Shakespeare in seiner ersten dichterischen Periode, dagegen sich noch in alterthümlicheren Redeformen zu bewegen pflegte, die während der Blüthezeit des Theaters im raschen Verschwinden begriffen waren. An beiden Eigenthümlichkeiten hat Shakespeare, nichts weniger als pedantisch, sich nicht vergreifen mögen, wo sie der Harmonie des Ganzen keinen Abbruch thaten.

Hierbei bleibt aber das Verhältnisz des zweiten und dritten Theils dieser historischen Dichtung zu dem *First Part of the Contention* — und der *True Tragedie* vollkommen unberührt. In Bezug auf *diese* wird es vielmehr bei den Ermittelungen Ulrici's, Delius' und Al. Schmidt's lediglich sein Bewenden haben müssen. Schmidt's Ausführungen lassen über das Wesen der Verhunzung in jenen Plagiaten keinen Zweifel und Delius' Worte zum dritten Theil p. VII. gelten unbedingt. Ich darf hinzufügen, dasz ein Autor, der so vortreffliche Verse zu bilden wuszte, wie die aus jenen beiden Stücken angeblich in Heinrich VI. unverändert herübergenommenen, nicht zugleich solches Zeug schreiben konnte, wie sein ausschlieszliches Eigenthum meistens aufweist, formell wie materiell. Auch die Annahme, dasz der Text theils in Prosa skizzirt, theils rasch sich bietende Verse fertig hingeworfen waren, schlieszen Beispiele aus, wie 3 Heinrich VI. IV, 1, 47 fg. *For this one speech* (THE) *Lord Hastings well deserves* | *To have the* DAUGHTER AND *heir of the Lord Hungerford;* wo die unterstrichenen Worte einem wirklichen Dichter gar

ıt (je hastiger er schrieb, desto weniger) in die Feder hätten 'en können. Ein sachliches Miszverständnisz ferner wie das ch folgende läszt gar keine andre Deutung als das gedankenlose schnappen halb gehörter Worte aufkommen.

Clarence sagt (1, 51) in der *True Tragedie*, indem er die Ironie V. 47 an ganz ungeeignetem Orte repetirt:

Ay, and for such a thing too the Lord Scales
Did well deserve at your hands to have the
Daughter of the lord Bonfield and left your
Brothers to go seek elsewhere but in
Your madness you bury brotherhood.

r lauten die Anklänge bei Shakespeare ganz anders:

Glou. *And yet methinks your grace hath not done well*
To give the heir and daughter of Lord Scales
Unto the brother of your loving bride:
She better would have fitted me or Clarence:
But in your bride you bury brotherhood.
Clar. *Or else you would not have bestowed the heir*
Of the lord Bonville on your new wife's son
And leave your brothers to go speed elsewhere.

s ist getreu nach Holinshed. Aber der Plagiator, der mit hal- n Ohr gehört und rasch seine stenographischen Notizen gemacht nn diese Stelle spricht mehr als irgend eine sonst für diese Art Diebstahls) macht nun Lord Bonville zum Lord Bonfield und bt dessen jugendliche Tochter dem alten Lord Scales zur Frau. llich, in den einigermaszen menschlich gebildeten Versen, die ht in Heinrich VI. vorkommen, findet sich gar nichts besonders erthümliches weder in Wortgebrauch noch Formation; nichts dem, was uns oben auf eine vor-shakespeare'sche Quelle hinwies.

Alles dies zeugt für das Plagiat. Aber doch werden wir ander- s zu der Annahme gedrängt, dasz dem Plagiator zu seinen No- n ein andrer unverächtlicher und vielleicht von Shakespeare selbst esserter Text geboten wurde als der durch die Folio repräsen- e. Denn einige in der letzteren nicht erscheinenden Verse sind zu gut als dasz man sie jenem Stammler zutrauen könnte und gut, dasz wenn Shakespeare sie in demjenigen von ihm umge- eiteten Exemplar, das der Folio zu Grunde liegt, schon gefunden te, er sie sicher nicht verworfen noch umgeändert haben würde. an der 3 Heinrich VI., III, 3, 257 entsprechenden Stelle der *e Tragedie:*

K. Lew. *It is enough and now we will prepare*
To levie soldiers for to go with you
And you lord Bourbon our high Admiral
Shall waft them safely to the English coast,
And chase proud Edward from his slumbring trance
For mocking marriage with the name of France.

Wer möchte nicht die beiden letzten Verse der Version der Folio vorziehn:

I LONG *till Edward* FALL BY WAR'S MISCHANCE,
For mocking marriage with the DAME *of France.*

Doch kehren wir von dieser Episode zu unsrer nächsten Aufgabe zurück. Ganz anders als mit 1 Heinrich VI. steht die Sache mit 1 Heinrich IV. Dies Meisterwerk historisch-tragischer Kunst kann natürlich nicht zu der Zeit verfaszt sein, welche ihm durch die nach den weiblichen Versausgängen geordnete Reihe der Shakespeare'schen Dramen angewiesen wird. Dagegen entspricht das Resultat der grammatischen Untersuchung sehr wohl der chronologischen Stellung, in welche es einerseits durch seinen inneren Werth, anderseits durch äuszere Zeugnisse gerückt wird. Da Meres seiner schon im Jahre 1598 gedenkt, da die erste Quartausgabe in demselben Jahre erschienen, und da es bereits am 25. Februar eben dieses Jahres in die Register der Stationers-Hall eingeschrieben ist, so ergiebt sich, dasz es spätestens um die Jahreswende von 1597 und 1598 verfaszt sein musz. Wir geben zu, dasz dieser späteste Termin diesmal auch als frühester zu fixiren ist. Dasz es aber *vor* seiner Veröffentlichung durch den Druck schon etlichemal über die Bretter gegangen sein musz, dafür spricht die Analogie sämmtlicher Bühnen-Erzeugnisse jener Periode.

Nun hat aber ohne Zweifel dieses Drama, noch jetzt mit Recht das Entzücken aller Shakespeare-Freunde, auf der *englischen* Bühne zugleich durch seinen echt nationalen Inhalt und durch Verherrlichung des Lieblingshelden seines Volks einen Enthusiasmus wach gerufen, den wir uns in seiner ganzen Innigkeit schwer vergegenwärtigen können, und sich eine Popularität erworben, von der die zahlreich wiederholten Drucke uns nur eine schwache Andeutung geben.

Wir dürfen aber annehmen, dasz die begeisterte Aufnahme, welche das Stück bei der Nation fand, sich mit der Liebe begegnete, mit welcher der Dichter seinen Gegenstand erfaszte und durchdrungen hatte und diese Liebe noch vertiefte und erhöhte. Wir dürfen annehmen, dasz es rasch nicht nur das Lieblingsstück des Volkes, *sondern auch* des Verfassers selbst ward. Was Wunder also, wenn

er dem Schooszkind seiner Musze jede nur mögliche Vollendung zu geben bemüht war, wenn er von dem Gebrauch abwich, den Ben Jonson als unserm Dichter eigenthümlich halb rühmend, halb tadelnd hervorhebt, sein Manuscript, so wie es in dem ersten Wurf rasch entstanden war, ohne Correcturen nicht nur der Bühne, sondern auch dem Setzer zu übergeben; wenn er vielmehr die liebevollste Sorgfalt auch auf seine formelle Vollendung verwandte und dabei der Feile nicht schonte.

Wenn es nun aber aus den obigen Untersuchungen klar geworden ist, dasz Shakespeare in dem ersten Decennium seiner dichterischen Laufbahn den Werth des rein gemessenen Quinars keineswegs miszachtete, wenn wir ohne Vorurtheil gestehen müssen, dasz ein zu häufiger Gebrauch des weiblichen Ausgangs die Schwinge des Verses lähmt und den kräftigen Taktschritt des Jambus schleppend macht, so können wir es nur natürlich finden, dasz der Dichter auch in dieser Beziehung den strengeren Ansprüchen eines gebildeten Ohres gerecht zu werden bemüht war und daher den Vers zu seiner ursprünglichen Reinheit zurückführte.

Demgemäsz sehen wir denn auch in andern Beziehungen die höchste Sorgfalt auf das metrische Element verwandt. Der Vers, wiewohl weit entfernt von der Monotonie, wie er sie in Tit. Andronicus zeigt, vielmehr voll Leben und Bewegung, trägt doch nirgends Spuren von nachlässiger Behandlung. Die Enjambements sind gefällig und lassen dem Ictus sein Recht. Nur *4mal* wird ein proklitisches Formwort von seinem Begriffswort durch ein Versende getrennt (I, 1, 45: *be* | — *retold;* 103 *we* | *Will;* III, 1, 9: *with* | *A rising sigh;* IV, 1, 70: *From whence* | *The eye may pry);* denn IV, 1, 32 *(that could not* | *So soon be drawn)* lehnt sich *not* vielmehr an *could* als an *so soon* an; und auch in den übrigen Fällen (mit Ausnahme allein von III, 1, 9) hat das Formwort genug selbständiges Gewicht um dem Rhythmus ohne Anstand einen Ruhepunkt zu gestatten.

Dagegen erlaubt sich der Dichter zur Belebung des Metrums vielfach Anapästen statt der Jamben durch Auflösung der Thesis theils innerhalb eines Wortes (*prisoner, happily, interest, distémperatúre)* theils zwischen zwei Wörtern; in diesem letzteren Falle aber mit groszer Discretion, indem er nur wirklich tonlose Wörter zu zweien in die Verssenkung treten läszt. Die betreffenden Stellen sind: I, 3, 118. 122. 277. II, 3, 89. 116. III, 1, 13. 149. 150. 168. 2, 72. IV, 1, 6. 3, 44. V, 4, 61. 147. 5, 13. 39. Doch IV, 3, 63 ist w hl statt *innocency* das geläufigere *innocence* zu lesen. Der här-

teste Fall der Art, aber gar nicht zu vergleichen mit sonstigen Licenzen Shakespeare's, ist die Auflösung in dem empfindlichen fünften Fusz I, 3, 134:

And shed my dear blood drop by drop IN THE *dust.*

Das gleichfalls harte (I, 3, 218): *Those prisoners you shall* KEEP. *Hot.* NAY, *I will; that's flat* — wird durch die Theilung des Verses zwischen zwei Personen ermäszigt.

Anderes, was hierher zu gehören scheint, sowie mancher scheinbare Verstosz gegen diese Selbstbeschränkung wird durch richtige Lesung von selbst beseitigt. So wird, abgesehen von Wörtern wie *power, even* u. dgl., die auch heute noch ebensogut für einsilbig wie für zweisilbig gelten, auch *spirit* nach Bedarf in beiderlei Weise gebraucht; desgleichen *cousin* (so sicher IV, 3, 20; vielleicht auch V, 1, 109). Neben dieser geläufigen Synkope giebt die durch den Sprachgebrauch nicht minder gerechtfertigte Elision, Krasis oder Aphäresis zwischen zwei Wörtern das Mittel zu einer richtigen Lesung an die Hand. Hier hat die auszerordentlich inconsequente Orthographie der Periode dem Verständnisz des Metrums wesentlich geschadet. Die Elision des Artikels freilich vor einem Vocal wird constant dem Leser überlassen und für das Auge nicht bezeichnet. Aber auch vor einem *h* hat sie stattgefunden, wie IV, 3, 25, wo zu lesen ist: *half th' half of himself.* Bei *to* vor einem Vocal kann man zweifelhaft sein, in welcher Weise die Verschleifung zu einer Silbe vollzogen ist, wie III, 2, 148: *To engross,* V, 1, 15: *to it* (ob *tô't* oder *t'it,* oder *twit*). In andern Fällen hat man selbst bis in die neuesten Ausgaben den Apostroph willkürlich bald gesetzt, bald nicht, ja, was schlimmer ist, ihn auch da gesetzt, wo gar nichts ausgefallen, und hat dadurch für den Unkundigen den Vers oft auf das jämmerlichste verdorben. In ersterer Beziehung sind (in der Globe Edition) zu corrigiren: *A plague upon it, it is in Gloucestershire;* lies: — *upon it, it's in Gl.* Das. 277 lies: *before the game's afoot* st. *game is.* IV, 1, 16. l. *He's* st. *He is;* IV, 4, 22 u. 23 *there's* st. *there is.* V, 4, 37: *I'm* st. *I am;* I, 3, 124 *you'll* st. *you will.* 258: *We'll* st. *We will;* I, 3, 256: *I've done* st. *I have done;* III, 1, 61: *I've power* st. *I have.* III, 1, 129. 131. IV, 1, 44: *I'd rather* st. *I had rather.* Ob V, 4, 100: *Thy ignominy sleep with thee in the grave* durch Krasis von *thee in* (*thee'n*) oder durch Lesung von *ignominy* als Choriambus zurechtzurücken sei, lass ich dahingestellt.

Schlimmer aber ist es, wie gesagt, wenn der Setzer den Vers durch einen Apostroph um eine Silbe gebracht hat, wie III, 1, 270:

By this our book is drawn WE'LL *but seal* st. WE WILL *but seal.* Ebenso V, 4, 9 l. *I will* st. *I'll.* II, 3, 82: *As you are toss'd with. In faith* wo zu lesen: *tossED with.*

Ferner musz noch Manches, was die englische Orthographie nicht klar auszudrücken im Stande ist, durch die Lesung zurecht gesetzt werden. So IV, 42: *With winged haste to the lord* MARSHAL und V, 1, 43: *Shall pay full* DEARLY *for this encounter*, wo *marshal* und *dearly* durch ein furtives *e* ersteres nach, letzteres vor der Liquida *r* dreisilbig zu lesen sind. Desgl. IV, 3, 7: *You speak it out of* FEAR *and cold heart* — *fear* zweisilbig. V, 2, 98: *Now Esperance! Percy! and set on* — ist das Schlusz-e in *Esperance*, als einem französischen Worte lautbar.

Endlich wird durch eine andre Versabtheilung (wobei wir die frühere durch die Verticalstriche bezeichnen) in den jambischen Rhythmus zu bringen sein III, 1, 174, wobei zu bemerken, dasz *Bridgeworth* den Ton auf der letzten Silbe hat:

On Thursday we ourselves will march.
Our meeting | is Bridgeworth and Harry you
Shall march through Gloucestershire | ; by which account &c.

III, 1, 66 f.

thrice the banks of Wye
And sandy-bottom'd Severn have I sent
Him | bootless home and weather-beaten back.

Die Trennung des enklitischen *him* von seinem regierenden Verbum wird durch die continuirliche Lesung der beiden Verse ermäszigt und ist lange nicht so unerträglich als der kopflose Quinar wie er jetzt dasteht.

Nicht mehr durch blosze Lesung wieder herzustellen ist IV, 1, 54:

We may boldly spend upon the hope of what
Is to come in.

Hier müssen wir auszer der Verseintheilung noch durch einen Zusatz helfen:

FOR *we may boldly spend upon the hope*
Of what is to come in.

Damit sind wir aber bereits zu denjenigen Stellen gelangt, in denen durch eine wirkliche Corruption das Metrum mit geschädigt ist. Denn dasz dieselben wirklich corrumpirt sind, zu dieser Annahme sind wir vollständig befugt durch die sonst durchgehende Reinheit der Versmessung und durch die Leichtigkeit, mit der sich die Herstellung vollziehen läszt. Es handelt sich fast immer nur um die Ausmerzung eines überflüssigen Expletiv-Wortes oder um

die Einfügung einer mit gleicher Bereitwilligkeit sich bietenden Ergänzung. Es wäre gar nicht zu begreifen, dasz ein solcher Beherrscher des Wohllautes wie Shakespeare nicht selbst diese in dem Wege liegenden Mittel erkannt und aufgenommen haben sollte, statt über sie zu stolpern. Es sind übrigens auch verhältniszmäszig nur wenige Stellen, die hier in Frage kommen:

I, 3, 33: *Came there a certain lord, neat and trimly dressed.*
Hier ist *and* zu streichen und ein Komma zu setzen.

II, 12, 112: *The thieves are all scatter'd and possess'd with fear.*
All zu streichen.

II, 2, 115: *Away good Ned. Falstaff sweats to death.*
Hinter *Ned* einzuschieben: *lo!*

III, 1, 15: *Of burning cressets: and at my birth.*
Hinter *cressets: yea, and at my birth.*

III, 1, 114: *And then he runs straight and even.*
Lies: *straightly* st. *straight.*

Das. 156: *He held me last night at least nine hours.*
Lies: *at the least.*

202: *Which thou pour'st down from these swelling heavens.*
Hier ist die Correctur schwieriger; es liesze sich vermuthen: *from these tear-swelling heavens;* auf keinen Fall ist aber mitten in diesen melodischen Versen eine so schreiende Unterbrechung des Rhythmus denkbar.

212: *Nay if you melt, then will she run mad.*
Ich vermuthe: *then will she run quite mad.*

IV, 1, 14: *These letters come from your father —*
Dies sind Worte des Boten und daher, wiewohl mitten unter Versen, als Prosa zu fassen.

IV, 3, 104: *Into this title the which we find.*
Lies: *the which now we find.*

V, 1, 27: *You have not sought it! how comes it then?*
Vor *how* einzuschieben: *say.*

V, 2, 33: *Lord Douglas, go you and tell him so.*
Ich möchte *Mylord Douglas* vorschlagen, wiewohl ich es nicht für unmöglich halte, dasz *Douglas* (mit furtivem *e* zwischen *g* und *l*) dreisilbig zu lesen ist, was freilich unserm Ohr nicht schön klingt. In Heinrich VI. kommt *Humphrey* oft genug so vor.

V, 2, 71: *On his follies: never did I hear.*
Lies: FOR *never did I hear.*

V, 3, 44: *Whose deaths are yet unrevenged: I prythee lend me thy sword.*

Hier ist zunächst statt *yet: as yet* zu schreiben und nach *I prythee* ein neuer Halbvers zu beginnen.

V, 4, 6: *I beseech your majesty, make up.*

Lies: *I do beseech your majesty.*

Bei den obigen Besserungsvorschlägen, die der Muszezeit einer Sommerfrische entsprossen sind, hatte mir nur die Globe Edition vorgelegen. Seitdem habe ich gesehn, dasz der *Dyce*'sche Text (Tauchn. Ed. 1868) fast sämmtliche Stellen bereits in meinem Sinne, die bei weitem gröszte Zahl aber in wörtlicher Übereinstimmung mit mir geändert zeigt. Wie weit die Emendationen auf Überlieferung der ältesten Drucke basiren, kann ich auch diesen Augenblick nicht übersehn, da mir kein kritischer Apparat zur Hand ist. Auf jeden Fall ist mir das Zusammentreffen mit dem scharfsinnigen und um die Restitution des Shakespeare-Textes so hoch verdienten Gelehrten sehr erfreulich, und ich kann nicht leugnen, dasz meine Scheu vor dem 'schlafenden Löwen' dadurch einigermaszen beschwichtigt ist.

Völlig überein stimmt Dyce mit mir in der Versabtheilung III, 2, 174 ff. III, 1, 66. 67. IV, 1, 54 (nur dasz er hier das Verbindungswort *And* statt *For* wählt); in der Correctur I, 3, 33; II, 2, 112. III, 1, 156; das. 212 (*quite mad*, in der That ein auffallendes Zusammentreffen) IV, 3, 104; V, 3, 44; das. 4, 6. — Abweichend von mir schreibt er III, 1, 114: *And then he runs straightly and evenly* — was ich gern acceptire, da es den Vers gründlicher heilt als mein Versuch; V, 1, 27: *well,* was auf dasselbe herauskommt wie mein *say;* nur dasz mir jenes etwas moderner klingt. V, 2, 71: *Upon his follies;* was viel einfacher und gefälliger ist als meine Conjectur, die ich gern dafür preisgebe.

Nicht berührt hat Dyce II, 2, 115; III, 1, 15; III, 1, 202 und V, 2, 33, an welcher letzten Stelle auch ich die Möglichkeit der überlieferten Lesart offen gelassen habe.

Kehren wir nach diesen Ermittelungen nun zum Ausgangspunkt unsres Problems zurück, so wird aus demselben dies mit Sicherheit als Resultat hervorgegangen sein, dasz die Zahl der weiblichen Versendungen immer ein werthvolles Corollarium zur Bestimmung der chronologischen Reihenfolge der Shakespeare'schen Dramen bleiben wird, so zwar, dasz ein sehr hoher Procentsatz der Hendekasyllaben ohne Zweifel auf eine sehr späte Abfassungszeit, ein geringer dagegen nicht mit *derselben* Sicherheit auf eine sehr frühe Entstehung schlieszen läszt, dasz dagegen der grammatisch oder lexicalisch in Zahlen bestimmbare Sprachgebrauch der un-

wandelbarste Leitstern auf diesem Gebiet der höheren Kritik bleiben wird. Um aber dies Licht mit voller Klarheit auf sämmtliche hier noch dunkele und doch fragwürdige Punkte fallen zu lassen, bedarf es noch des unermüdlichen und neidlosen Zusammenwirkens aller im Dienste der Shakespeare-Forschung mit Ernst arbeitenden Philologen.

Bremen, im Januar 1878.

Garrick's Bühnenbearbeitungen Shakespeare's.

Von

Gisbert Freih. Vincke.

Thomas Davies bringt in seinen *Memoirs of the Life of David Garrick* [1]) am Schlusz ein Verzeichnisz *'of Mr. Garrick's Dramatic Works'*, welches mit 35 Nummern abschlieszt. David Erskine Baker's Biographia Dramatica [2]) vervollständigt zwar dieses Verzeichnisz noch um 2 Nummern; allein in den hier und dort aufgeführten Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke findet sich kein Unterschied. Bei Davies lauten deren Titel folgendermaszen:

4. *Romeo and Juliet. A tragedy, altered from Shakespeare, acted ad Drury-Lane. 12 mo. 1750.*
6. *The Fairies. An Opera. Altered from Shakespeare* [3]). *Set to Music by Mr. Smith. 8 vo. 1755. Prologue written and spoken by Mr. Garrick.*
7. *The Tempest. An Opera. Altered from Shakespeare. Set to Music by Mr. Smith. 8 vo. 1756. The Prologue to this piece, evidently by Mr. Garrick, is printed only in Lloyd's St. James's Magazine, Vol. I.*
8. *Florizel and Perdita. A Dramatic Pastoral, in three Acts, performed at Drury-Lane, 1756. — This is taken from the Winter's Tale, and was originally acted under that title. It was not printed until 1758.*
9. *Catherine and Petruchio. A Farce, acted at Drury-Lane. 8 vo. 1756. An Alteration of Shakespeare's Taming of the Shrew. Performed on the same night as Florizel and Perdita.*

---

[1]) A new Edition. London, 1780.
[2]) A new Edition. London, 1782.
[3]) *Es ist der* Sommernachtstraum.

17. Cymbeline. A Tragedy, altered from Shakespeare. Acted at Drury-Lane. 12mo. 1761.

26. Hamlet. Altered from Shakespeare. Acted at Drury-Lane about 1771. Not printed.

Dem Verzeichnisz folgt noch die Schluszbemerkung:

He also made some Alterations in Rule a Wife and Have a Wife, Mahomet, AND MANY OTHER PIECES WHICH WERE PERFORMED DURING HIS MANAGEMENT —

und es ist eben nur natürlich (wie das stets geschah und geschieht und geschehen wird), dasz der praktische Bühnenleiter die Stücke für seine Bühne zweckmäszig einrichtete, dasz er von diesem Prinzip auch bei seinem Shakespeare-Repertoire, welches überhaupt 27 Stücke umfaszte, keine Ausnahme eintreten liesz.

In *'The Dramatic Works of David Garrick, Esq., in three Volumes'* [1] finden sich nur abgedruckt: *Romeo and Juliet, The Fairies, Florizel and Perdita, Catherine and Petruchio (Vol. I); Cymbeline (Vol. II).* Wohl aber erhalten wir von den Zeitgenossen noch manche Mittheilung über die Änderungen, welche der Regisseur Garrick an den Shakespeare-Stücken vornahm.

Den früher gegebenen Skizzen von der Bühnenbearbeitung des Sommernachtstraums [2], des Wintermärchens [3], der Bezähmten Widerspenstigen [4] und Hamlet's [5], mögen die folgenden Bemerkungen sich anschlieszen.

1. Romeo und Julia.

Auszer der herkömmlichen Regie-Arbeit des Streichens und Zusammenlegens, welche stark gehandhabt wird und darum auch öftere Zuthat von Garrick's Hand bedingt, finden sich folgende *wesentliche* Änderungen. Romeo tritt zuerst auf in I, 4: *Wood near Verona. Enter Benvolio and Mercutio.*

MERCUTIO: *See, where he steals — Told I you not, Benvolio,*
That we should find this melancholy Cupid
Lock'd in some gloomy covert, under key
Of cautionary silence; with his arms
Threaded, like these cross boughs, in sorrow's knot.

---

[1] London, 1798.

[2] Shakespeare-Jahrbuch V, 360.

[3] Shakespeare-Jahrbuch VII, 366.

[4] Neue Zeit. Wochenschrift für deutsches Theater- und Urheberrecht. Jahrg. III. No. 7 vom 13. November 1873.

[5] Shakespeare-Jahrbuch IX, 53.

(Mehr Garrick als Shakespeare.) Nun tritt Romeo auf, mit den Worten: *Good-morrow, cousin — (Sh. I, 1 in fine)* — und seine wiederum geänderte Rede '*Alas, that love*' — schlieszt:

This love feel I; but such my froward fate,
That there I love where most I ought to hate.
Dost thou not laugh, my friend! — Oh Juliet! Juliet!

Die Liebe zu Rosalinden ist also beseitigt, aber Julia ahnt noch nichts von seiner Leidenschaft. Daran reiht sich im Weiteren die Mittheilung von dem Fest bei Capulet, welche Mercutio macht (Shakespeare I, 2) und die Erzählung von *Queen Mab* (Shakespeare I, 4). Romeo endet die Scene:

Let come what may, once more I will behold
My Juliet's eyes, drink deeper of affliction:
I'll watch the time; and, mask'd from observation,
Make known my sufferings, but conceal my name:
Tho' hate and discord 'twixt our sires increase,
Let in our hearts dwell love and endless peace.

Nun folgt die Scene bei Capulet (Shakespeare I, 3) zwischen Lady Capulet, der Amme und Julia. Lady Capulet sagt aber: *She's not eighteen* (statt *fourteen* bei Shakespeare), und die Amme gewinnt dadurch in ihrer Gegenrede vier Zähne. Hierauf, ohne Verwandlung, das Fest bei Capulet (Shakespeare I, 5) und Aktschlusz.

In Akt II, III, IV wird die Scenenfolge des Originals nicht geändert, der komische Ausgang von IV ist gestrichen.

Akt V, Sc. 1. *The inside of a Church. Enter the funeral procession of Juliet, in which the following Dirge is sung.*

Chorus.

Rise, rise;
Heart-breaking sighs,
The woe-fraught bosom swell;
For sighs alone,
And dismal moan,
Should echo Juliet's *knell.*

Air.

She's gone — the sweetest flow'r of May,
That blooming blest our sight;
Those eyes which shone, like breaking day,
Are set in endless night!

Chorus.

Rise, rise! &c.

AIR.

She's gone, she's gone, nor leaves behind
So fair a form, so pure a mind;
How could'st thou, Death, at once destroy,
The LOVER's *hope, the* PARENT's *joy?*

CHORUS.

Rise, rise! &c.

AIR.

Thou spotless soul, look down below,
Our unfeign'd sorrow see:
Oh give us strength to bear our woe,
To bear the loss of thee.

CHORUS.

Rise, Rise! &c.

Der weitere Verlauf entspricht wieder dem Original bis zur Scene im Grabgewölbe, wo Julia erwacht in dem Augenblick als Romeo die Giftphiole geleert hat. Hier läszt Garrick ein langes Zwiegespräch zwischen den Liebenden folgen[1]). Die Schluszworte lauten:

PRINCE.

A gloomy piece this morning with it brings;
Let Romeo's man and let the boy attend us:
We'll hence and scan these sad disasters;
Well may you mourn, my lords, (now wise too late)
These tragic issues of your mutual hate;
From private feuds, what dire misfortunes flow:
Whate'er the cause, the sure effect is woe.

Garrick's Eingangsscene des V. Akts soll ohne Zweifel für den Zuschauer eine verbindende Brücke schlagen zwischen dem Moment, wo Julia's Scheintod durch den Schlaftrunk eintritt, und ihrem Wiedererwachen im Grabgewölbe. Die Goethe'sche Bearbeitung des Stückes verfolgt den gleichen Zweck auf anderem Wege. Dem Pagen Romeo's, der die Trauerkunde nach Mantua bringt (V, 1), ist eine ausführliche Schilderung der Bestattung Julia's (sie umfaszt 34 Zeilen) in den Mund gelegt. Bei Goethe — Erzählung, bei Garrick — Handlung.

---

[1]) *Vergl.* Shakespeare-Jahrbuch IX, 18.

2. Der Sturm.

Nur die Hauptscenen des Originals waren durch Einschaltung zahlreicher Gesangstücke zur Oper umgestaltet. Die Aufführung im Drury-Lane-Theater fand Beifall. (Biogr. Dram. II, 367).

3. Cymbeline.

Eine Regie-Arbeit ohne tiefere Eingriffe als Kürzungen und Scenen-Umstellungen. Gestrichen ist u. A. III, 7: Rom (die wohl jeder Bearbeiter streichen wird). Von den Versen bei Imogen's Bestattung (IV, 2) bleibt nur der erste. Den stummen Zweikampf zwischen Posthumus und Pisanio (V, 2) begleiten einige Worte: '*Enter Posthumus and Jachimo fighting. Jachimo drops his sword.*'

Posthumus. *Or yield thee, Roman, or thou dy'st.*
Jachimo. *Peasant, behold my breast.*
Posthumus. *No, take thy life and mend it. (Exit Posthumus.)*

In V, 3 giebt Pisanio (statt des Posthumus) den Schlachtbericht, und zwar *deshalb*, weil hier gleich von dem 'vierten Manne in Bauerntracht' die Rede ist, der die drei Andern tapfer unterstützte; dieser Bauer und Posthumus sind ja Eine Person. Garrick, der letztere Rolle gab, hätte sich sonst auch schwerlich die Erzählung entgehen lassen. Dann Verwandlung: '*A Wood*' und der Monolog des Posthumus: '*To-day, how many would have given their honour.*' — V, 4 (das Gefängnisz mit den Geistererscheinungen) wird beseitigt; es folgt gleich die stark gekürzte Schluszscene in Cymbeline's Zelt (V, 5) — ohne den Wahrsager.

Die Aufführung brachte aber noch einen Umstand zu Tage, welcher, bei Garrick's Regie-Erfahrung, gradezu unbegreiflich erscheint. Im Original (I, 6) empfängt die Königin von dem Arzte Cornelius eine Phiole, angeblich mit scharfem Gift gefüllt. Durch die gleich folgenden, bei Seite gesprochenen Worte des Arztes wird indesz dem Zuschauer die Aufklärung (und sie *musz* ihm werden), dasz kein Gift, sondern blos ein Schlaftrunk in der Phiole enthalten sei. Ganz dem entsprechend lautet auch Garrick's Text, nur dasz der Monolog des Arztes von 12 auf 8 Zeilen gekürzt ist. Allein diese durchaus nothwendige Aufklärung war für die Darstellung gestrichen, sie wurde auf der Bühne niemals gesprochen, auch an

anderer Stelle nicht nachgeholt [1]). Dem Zuschauer muszte also, wenn er das Stück nicht kannte, Imogen's Wiedererwachen, nachdem sie die Phiole geleert, völlig unverständlich bleiben. Und es handelt sich nur um 8 Verszeilen, deren Ausfall den ganzen Mechanismus des Stückes stört.

4. König Lear.

Garrick verleugnete hier seinen Grundsatz, auf Shakespeare's Originaltext zurückzugehen, er entschied sich, nach reiflicher Erwägung, für die Bearbeitung von *Nahum Tate*, welche 1681 zuerst und mit Beifall gegeben war. Dieselbe beseitigt den Narren, dessen Reden theilweis von Kent übernommen werden; sie erfindet ein Liebesverhältnisz zwischen Edgar und Cordelia, welches beim Publikum groszen Anklang fand; und endlich bleiben Lear und Cordelia am Leben — es scheint auch, dasz Lear weiterregiert. Maszgebend für die Entscheidung wurde ohne Zweifel der Umstand, dasz das Trauerspiel, treu dem Original 1663 aufgeführt, nicht gefallen hatte, weil man insbesondere den Schlusz zu grausam fand. Wohl dachte Garrick ernstlich daran, den Narren wiederherzustellen und ihn dem Schauspieler Woodward zu geben, bei dem eine Übertreibung, welche den Eindruck von Lear's Leid aufheben muszte, sich nicht besorgen liesz [2]). Aber dem Bühnenleiter schien doch das Wagnisz zu bedenklich, er fürchtete immerhin, dasz der Seelenqual des Königs die Späsze des Narren nur schlecht als Folie dienen möchten. So berichtet uns Davies [3]).

Diese Bedenken erhalten eine eigenthümliche Beleuchtung durch J. F. Schink, der über Garrick's Bühnen-Einrichtung aus eigner Anschauung Folgendes mittheilt [4]):

'Die Rolle des Lear ist auffallend in's Licht gestellt, zum Schaden der Andern; er sitzt zu Anfang auf dem Throne mit Zepter und Krone, unter Trompeten- und Paukenschall. Akt I. schlieszt mit Lear's Fluch: '*Hear, nature, hear! — — — Away! Away!*' (Shakespeare I, 4). Akt II. schlieszt mit Lear's Abgang: '*O, I shall go mad!*' (Shakespeare II, 4). Akt III. beginnt mit: '*Blow,*

[1]) Biogr. Dram. II, 79.

[2]) Seine Rollen waren: Lucio (Masz für Masz), Petruchio, Mercutio, Parolles.

[3]) *Dramatic Miscellanies.* London 1784, II, 266.

[4]) Dramaturgische Monate. Schwerin, 1790, II, 391.

winds', (Shakespeare III, 2). Edgar's und Cordelia's Liebeshandel steht in der Blüthe schlechter Verse, sie treffen sich vor der Höhle, welche ihn im Walde verbirgt, und gehn nach zärtlicher Umarmung in diese Höhle — an Aeneas und Dido erinnernd. Zum Schlusz heirathen sie sich, Lear sitzt wieder auf dem Thron, nachdem Goneril und Regan sich bei Tische gegenseitig vergiftet haben.' Schink analysirt dann noch eine französische Bearbeitung von Ducis als 'unvergängliche Merkwürdigkeit' [1]).

[1]) a. a. O. II, 399.

Schluszbemerkungen zum 'Bühnen- und Familien-Shakespeare'.[1])

Von

Wilhelm Öchelhäuser.

Zehn Jahre sind verflossen, seit ich mit Richard III. an die Bearbeitung der bühnenfähigen Dramen Shakespeare's herantrat, welche nunmehr, mit der Komödie der Irrungen, ihren Abschlusz gefunden hat. In dem Text der Bearbeitungen, wie in den Einleitungen, habe ich die Resultate ernster, das ganze Gebiet der Shakespeare-Literatur umfassender Studien niedergelegt, welchen ich, mehr als fünfundzwanzig Jahre lang, alle Musze eines vielbeschäftigten Lebens widmete. Von der Quantität der aufgewandten Mühe läszt sich allerdings kein Schlusz auf den geistigen Gehalt, noch auf den praktischen Nutzen einer Arbeit ziehen; wohl aber fühle ich mich berechtigt, den Spöttereien mancher Zunftkritiker über die Dilettanten und Autodidakten, über 'Kaufleute, Direktoren, die unter die Shakespeare-Bearbeiter gehen' &c., kühlen Gleichmuth entgegen zu setzen. Das Verständnisz unserer groszen Dichter ist nicht blosz die Domäne der literarischen Kritik, sondern es erschlieszt sich Jedem, der Sinn und Verständnisz für poetische Schönheit mitbringt, und der es mit seiner Aufgabe ernst meint.

Auch der 'geborne Dichter' mag für *Um*arbeitungen, wie sie z. B. Dingelstedt in Heinrich VI., Vincke in Masz für Masz und Ende gut, alles gut, geliefert haben, eine nothwendige Vorbedingung sein; für die *Be*arbeitung, die von eigenem Schaffen absieht, ist sie es keineswegs. Ja, das Bewusztsein des Mangels an Talent zu posi-

---

[1]) Auf den Wunsch des Herrn Verfassers bringen wir die obigen Schlusz*bemerkungen* zum letzten Bande seines Bearbeitungswerkes im Shakespeare-Jahr*buche zum* Abdruck. D. Red.

rem dichterischem Schaffen dürfte vielleicht im Gegentheil dem elüst des selbstständigen Änderns, Ergänzens, Zusetzens, an dem e meisten Bearbeiter Schiffbruch leiden, eine wohlthätige Fessel ılegen. — Dagegen kann Niemand lebhafter als ich empfinden, elche höhere Befähigung ein gebildeter Bühnenleiter für die Lösung es *technischen* Theils der Bearbeitungsfrage besitzt, wenn auch viele ritiker so freundlich waren, mir Bühnenkenntnisz und plastische ıantasie zuzuerkennen. Dingelstedt's Bedeutung auf diesem Geet stützt sich gerade auf diese Vereinigung seiner groszen Bühnenenntnisz mit seiner ebenso groszen literarischen Befähigung. Meine orschläge für die Inscenirung der Stücke gebe ich deshalb auch it dem bescheidensten Vorbehalt; sie beanspruchen nichts weniger s dem Regisseur ins Handwerk zu pfuschen, oder ihm eigenes achdenken zu ersparen. Sie sollen nur zeigen, wie ich mir die inheit von Form und Inhalt, wie ich mir den Rahmen gedacht ıbe, in welchen die Bearbeitung einzufassen sein dürfte.

In wesentlicher Übereinstimmung mit den, in der Einleitung ı diesem Werk (Grundsätze der Bühnenbearbeitung S. XLVII ff.) ısgesprochenen Ansichten, habe ich folgende Dramen Shakespeare's ın dem Bearbeitungswerk ausgeschlossen:

1. *Heinrich VI.* erster Theil; derselbe ist allerdings insoweit nicht vollständig weggelassen, als sein Inhalt im Eingang des aus dem zweiten und dritten Theil zusammengezogenen Stückes in einem kurzen Auszug wiedergegeben wird, um den Zusammenhang mit dem vorhergehenden Heinrich V. aufrecht zu erhalten.

2. *Troilus und Cressida.* Schien es mir in der gedachten Einleitung noch fraglich, ob das Stück sich vielleicht als Parodie verwerthen liesze, so habe ich doch nach näherer Betrachtung diesen Gedanken fallen lassen. Das Drama bewegt sich durchweg in so seltsamen Anschauungen des klassischen Alterthums, dasz dieselben als mit unseren heutigen Anschauungen absolut unvereinbar betrachtet werden müssen.

3. *Titus Andronicus* ist ein in Blut und Gräueln watender Erstlingsversuch des Dichters, dessen Reproducirung sich ganz selbstverständlich verbietet.

4. *Verlorene Liebesmüh'* schien mir in der Einleitung vielleicht eines Versuches werth, den ich jedoch beim näheren Eindringen in die mit euphuistischen Witzgefechten überladene Komödie aufgeben muszte; unser heutiges Publikum würde diese ge-

zierte Redeweise, der so wenig dramatische Handlung zu Grunde liegt, keine halbe Stunde ruhig anhören.

5. *Timon von Athen* ist nur durch vollständige Umarbeitung der zwei letzten Akte bühnenmöglich zu machen, woran sich aber bis jetzt schon bedeutende Talente, zuletzt noch Lindner, vergebens versucht haben.
6. *Die beiden Veroneser.*
7. *Ende gut, alles gut.*
8. *Masz für Masz.*

Diese drei Stücke sind ebenfalls nur durch *Um*arbeitungen (wie sie z. B. mein verehrter Freund G. von Vincke für die beiden letzten in höchst anerkennenswerther Weise durchgeführt hat), beziehungsweise durch wesentliche Eingriffe in die Composition der Stücke und in die Charakterzeichnung ethisch höchst bedenklicher Hauptpersonen zu retten. *Jede Umarbeitung und jeder wesentliche Eingriff in die Haupthandlung der Stücke lag aber auszerhalb des Rahmens meiner Aufgabe,* wenn dadurch auch manche, in jenen Stücken zerstreute Schätze shakespearescher Dichtung und Charakterzeichnung nicht zur Hebung gelangen konnten.

Ich darf somit behaupten, in den von 1870 bis 1878 erschienenen 27 Bändchen, *alle* Stücke Shakespeare's, welche für die moderne Bühne möglich sind, einer von gleichen Grundsätzen ausgehenden Bearbeitung unterzogen und *damit zum erstenmal im ganzen Gebiet der Shakespeare-Literatur eine vollständige Bühnenausgabe hergestellt zu haben.* Sie bildet zugleich die erste deutsche Shakespeare-Ausgabe, die sich zu Vorlesungen in gemischten Zirkeln und für Damen zarteren Alters eignet. Ich hoffe dabei, dasz der Werth meiner Arbeit nicht blosz in der Bearbeitung selbst und der damit verbundenen Textrevision und Ergänzung der Bühnenweisungen, sondern in gleichem, vielleicht höherem Grade in den jedem Stück vorausgeschickten *Einleitungen* gefunden wird, welche zunächst in der Kürze in das Stück und seine literargeschichtliche Bedeutung einführen, dann die Bearbeitung Scene für Scene motiviren, hierauf den darstellenden Künstlern eine ausführliche Schilderung jedes einzelnen Charakterbildes, selbst bis zur kleinsten Rolle herab, geben und endlich, mit der oben angedeuteten bescheidenen Reserve, die Vorschläge für die scenische Einrichtung umfassen. Auch in dieser Beziehung ergänzt das Werk eine Lücke in der bisherigen Shakespeare-Literatur. Indem namentlich jeder einzelnen Rolle durch alle Phasen hindurch ihre Stellung in der fortschreitenden Handlung sowie ihre Beziehungen zu allen Mit- und Gegenspielern, klar dar-

gelegt werden, kann der Gesammteindruck des Stücks nur an Bestimmtheit und Klarheit gewinnen, und wenn viele meiner Bearbeitungen (namentlich die englischen Historien, Hamlet, Lear, Was Ihr wollt &c.) einen unleugbaren äuszeren Erfolg gehabt haben[1]), so dürfte derselbe neben der verständniszvollen Regie und vortrefflichen Darstellung auch wohl einigermaszen den in den Einleitungen niedergelegten Vorschlägen und Charakterschilderungen zu danken sein, mehr vielleicht als dem eigentlichen Text der Bearbeitungen. Dabei habe ich nicht die Anmaszung, in meinen Einleitungen mit den Arbeiten unserer berühmten Kritiker, mit einem Ulrici, Gervinus, Kreyszig, Rötscher, v. Friesen &c. in Concurrenz treten, die Unzahl der ästhetischen Commentare vermehren zu wollen. Ich habe meine Auseinandersetzungen nur auf das specielle Bedürfnisz der Bühne und der Künstler berechnet und in eine so unmittelbare Verbindung zu dem Text der Bearbeitungen gesetzt, wie solches auszerhalb des Rahmens einer allgemein wissenschaftlichen Schrift liegen würde. Dem Regisseur wie dem Künstler dürften meine Einleitungen Erleichterungen gewähren, zeitraubende Studien ersparen und ihre Aufmerksamkeit auf manche, nicht gleich in die Augen springende Intention des Dichters lenken.

Darf ich überhaupt bei dieser Gelegenheit von der Aufnahme und den bisherigen Erfolgen meiner Arbeit sprechen, so haben sie jedenfalls die bescheidenen Erwartungen übertroffen, mit denen ich im Jahre 1870 die ersten 4 Bändchen der Öffentlichkeit übergab. So viel persönliche Freundlichkeit und Rücksichtnahme untergelaufen sein mag, so darf ich mich doch mit Genugthuung auf die grosze Zahl der ehrendsten und anerkennendsten Zuschriften Seitens der berühmtesten deutschen *Shakespeare-Kenner* und *Gelehrten* berufen; ich nenne darunter nur Ulrici, Delius, Elze, Genée, A. Schmidt, Hettner, von Friesen, Gildemeister, Hertzberg, von Vincke, Bernays, J. L. Klein &c., deren überaus freundliche Urtheile mich überhaupt zur Vollendung des mühsamen Werkes ermuthigt haben. — Die *literarische Kritik* hat mir ebenfalls fast durchweg eine Anerkennung weit über Verdienst gezollt, namentlich auch 'die Grundsätze der Bühnenbearbeitung,' worauf das Werk aufgebaut ist, fast durchgehends gebilligt. — Was dagegen die *Bühnenkritik* betrifft, so

[1]) In Berlin z. B. haben in den letzten vier bis fünf Jahren gegen 150 Vorstellungen nach meinen Bearbeitungen stattgefunden; ich erwähne davon der viermaligen Wiederholung des Cyclus der Königsdramen, der etwa 45 Vorstellungen von Was Ihr wollt; ferner der 17 Vorstellungen, die in einem einzigen Jahre von Hamlet stattfanden.

theilten sich Zustimmung und Tadel. Ich sehe hierbei von jener, in das hochwichtige Richteramt des Bühnenkritikers frivol eindringenden Sorte literarischer Klopffechter ab, für die der Bearbeiter, falls er nicht gerade zur Kameraderie gehört, überhaupt nur als Prügelknabe existirt und die ihr absolutes Deficit an wissenschaftlicher Bildung und Anstandsgefühl hinter der Frechheit ihrer auf den Kitzel von Laffen berechneten Beurtheilungen zu verstecken suchen. Nein, auch von Seiten hochachtbarer und bedeutender Kritiker ist mir neben warmer Anerkennung mancher entschiedene Tadel ausgesprochen worden, dessen Berechtigung ich (wie die Nachträge am Schlusse des Werks ergeben werden) in einzelnen Fällen zugebe, in den meisten allerdings bestreite. Was mich aber im Allgemeinen über die nur getheilte Anerkennung tröstet, die ich auf dem speciellen Gebiete der Theaterkritik geerntet habe, ist der Umstand, wie hierbei niemals die Bedeutung meiner Arbeit im Ganzen, sondern nur die Beibehaltung oder Streichung einzelner Scenen oder Stellen, scenische Zusammenlegungen oder Trennungen und derartige Details in Frage gestellt wurden, Punkte, über welche eine Übereinstimmung aller Kritiker und Shakespeare-Kenner zu erzielen, zu den puren Unmöglichkeiten gehört,[1]) und durch die der Werth oder Unwerth einer Bearbeitung nur dann bedingt würde, wenn die Miszgriffe sich allzusehr häuften oder das Wesen der Dichtung entschieden antasteten. Überdies machen es die Einleitungen zu meinen Bearbeitungen, welche jede Abweichung vom Original, jede Kürzung, Streichung, Zusammenlegung gewissenhaft angeben und motiviren, dem Kritiker ungemein leicht, auf alles, was seiner Meinung nach anders sein sollte, aufmerksam zu machen. Andere widerstehen wohl auch nur schwer der Versuchung, in dem Tadel des mitunter stark aufräumenden Bearbeiters mit der Pietät für den groszen Dichter etwas zu kokettiren.

Erwähnte ich aber bisher nur der publizistischen Kritik, so musz ich die gleiche Autorität in Beurtheilung eines Bearbeitungswerkes, den *Leitern der Bühnen*, den *Regisseuren* und den *darstellenden Künstlern* vindiciren. Und gerade auf deren günstige, in

---

[1]) 'Es liegt,' schrieb mir ein höchst angesehener Berliner Kritiker, 'in der Aufgabe, die Sie Sich gestellt haben, dasz Sie es nicht *allen* Leuten recht machen *können*. Alles, was sich in jedem Einzelfall gegen bestimmte Kürzungen &c. sagen läszt, haben Sie Sich jedesmal schon selber gesagt und haben den Schritt *doch* gewagt, weil er Ihnen, *after all*, unerläszlich oder mindestens gerechtfertigt erschien. Hätten Sie etwas anderes gestrichen, die Scenen anders gestellt, so *würde es auch* nicht anders sein; sie würden denselben Oppositionen begegnen.'

der Praxis der Vorstellungen erprobten Urtheile gründe ich meine Hoffnungen für die Zukunft der Bearbeitungen. Soweit mir schriftliche und mündliche Aeuszerungen zukamen, haben die Bühnendirigenten meine Einrichtungen einfach und praktisch gefunden, sind die Künstler mit meiner, vom Standpunkt der Recitation, wie des erleichterten Verständnisses, vorgenommenen Revision des Schlegel-Tieck'schen Textes zufrieden, und schenken meinen Winken und Ansichten über die Charakteristik und Darstellung der einzelnen Rollen eine ehrende Aufmerksamkeit.

In der Anerkennung, welche meinen Arbeiten seither geworden, liegt also keinenfalls ein Grund zur Entmuthigung. Ich halte mich vielmehr überzeugt, den richtigen Weg eingeschlagen zu haben, indem ich einmal durchweg die populäre, zum Gemeingut der deutschen Nation gewordene *Schlegel-Tieck'sche Übersetzung ausschlieszlich* zu Grunde legte, und zum Andern alle Bearbeitungen auf gleichen Grundsätzen aufbaute, worin die unabweislichen Ansprüche der modernen Bühne und der heutigen Geschmacksrichtung, mit der unverbrüchlichsten Pietät für den groszen Dichter in Einklang gebracht sind. Dabei liegt es in der Natur der Sache, dasz eine längere Übung immer mehr zur Erfüllung dieser, den Werth einer Bearbeitung bedingenden Aufgabe befähigt. Ich musz mich dabei des Fehlers anklagen, mit allzu groszer Kühnheit an die Lösung der schwierigsten Bearbeitungs-Aufgaben *zuerst* herangetreten zu sein, anstatt vorher die Kräfte an leichteren Stücken zu erproben, um so die nöthige Uebung zu gewinnen. Ich nenne namentlich die Bearbeitungen von Hamlet und Heinrich VI., gegen welche, insbesondere von K. Frenzel und R. Gottschall, mit vollem Recht, verschiedene Einwände erhoben worden sind. Sie führen sich fast ausschlieszlich auf die, in jenen Erstlingsarbeiten mitunter verschuldete Vernachlässigung Eines Grundsatzes zurück, dessen durchschlagende Wichtigkeit ich unterschätzt hatte, und auf die mich Gottschall in seinen im Übrigen so höchst wohlwollenden Kritiken in den Blättern für literarische Unterhaltung zuerst hinwies. Keine doctrinäre Erwägung darf hiernach zur Beseitigung solcher Scenen oder Stellen führen, welche allgemein bekannt sind, und in den Augen der Gebildeten gleichsam zu dem 'eisernen Inventarium' des Stücks gehören. Es war aus diesem Grunde ein Fehler, die Eingangsscene im Hamlet für entbehrlich zu halten, wenn sie es auch vom dramaturgischen Standpunkt aus sein mag; es war ebenso falsch, Fortinbras wegzulassen, wenn auch die Rolle ökonomisch so karg vom Dichter bedacht ist, dasz sie, an sich, gar nicht zu irgend tieferer Geltung

gebracht werden kann. — Ein Miszgriff war es ferner, Heinrich's VI. Ermordung durch Richard Gloster hinter die Scene zu verlegen. In allen späteren Arbeiten sind Fehler aus solchen Quellen nach bestem Wissen und Willen vermieden. Ueberhaupt darf ich sagen, wie mit der längeren Beschäftigung die Pietät für den Dichter bei mir stets im Wachsen blieb. In einigen der ersten Stücke, insbesondere Heinrich VI., welcher um mehr als drei Fünftel seines Umfangs gekürzt, und wobei der ausfallende erste Theil durch eine kurze Inhalts-Recapitulation ersetzt werden muszte, liesz sich das eigene Schaffen, behufs Überbrückung und Ergänzung des Ausfallenden, nicht ganz vermeiden. Auch in Was ihr wollt machte die Trennung und Concentrirung der komischen und lyrischen Momente in der Schluszscene die Einfügung einiger Verse nothwendig. Im Übrigen habe ich indesz, im Laufe der Zeit, immer mehr gelernt, jede, selbst die kleinste eigene Zuthat (denn im Zusetzen, nicht im Streichen, liegt principiell die tadelnswertheste Pietätsverletzung, ja Überhebung, gegen den Dichter) zu vermeiden, und die Überbrückungen und Verbindungen lediglich dem ausfallenden Material zu entnehmen. Ja ich darf behaupten, dasz in dem bei Weitem gröszten Theil meiner Bearbeitungen sich nicht einmal ein einziger Vers eigener Zuthat findet, und dasz ich mich, im Groszen und Ganzen, wenige Einzelbearbeitungen ausgeschlossen, treuer an das Original und die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung gehalten habe, wie irgend ein anderer deutscher Bearbeiter. Auch in der *Einfachheit der Scenirung* und der *Reducirung der Stücke auf eine möglichst geringe Zahl von Scenen*, die Ortsveränderungen bedingen, kann ich im Ganzen Niemanden den Vorrang einräumen, wenn man einzelne Fälle, z. B. die Meininger Bearbeitung von Was ihr wollt, ausnimmt.

Die in den Einleitungen niedergelegten vollkommen selbstständigen Beurtheilungen der einzelnen Stücke und ihrer Charaktere haben mich bei manchem Shakespeare-Freund 'von der strikten Observanz' in den Verdacht realistischer Ketzerei gebracht. Da kann ich nun allerdings nicht helfen; zur dogmatisch-blinden Verehrung irgend eines Menschenwerks lasse ich mich nicht hinreiszen. Ich habe im Fortschreiten der Arbeit immer mehr die Wichtigkeit des in der Einleitung bereits ausgesprochenen Grundsatzes eingesehen, *dasz man, um eine gute Bearbeitung liefern zu können, vor allem einen klaren Einblick in die Mängel des Stücks gewinnen müsse.* Diesem Grundsatz bin ich treu geblieben, und habe insbesondere, umfassender vielleicht als es seither von irgend einer Seite geschehen, den wesentlichsten und eigenthümlichsten Fehler verfolgt,

welcher sich wie ein rother Faden durch fast alle Dramen Shakespeare's zieht: die *zu weit getriebene Anlehnung an seine Quellen.* Und dennoch giebt es kaum einen Weg, auf dem man zu gröszerer Verehrung für Shakespeare gelangt, als dieses systematische Fehleraufsuchen. Man findet 'Vieles, aber nicht viel'; die Fehler schrumpfen zur Unbedeutendheit zusammen, im Vergleich zu der unendlichen Fülle des Schönen.

Gegen 20 deutsche Bühnen bedienen sich bereits einzelner oder mehrerer meiner Bearbeitungen, die allen ohne Vergütung zu Diensten stehen; verschiedene Hofbühnen, und darunter die gröszte Deutschlands, haben schon seit Jahren allen neu inscenirten Stücken meine Bearbeitungen zu Grunde gelegt. Diese zwar bescheidenen, aber im Steigen begriffenen Erfolge, dürfen mich wohl zu der Hoffnung berechtigen, dasz meine aufgewandten Mühen nicht ganz erfolglos bleiben werden. Die Perspective einer künftigen Einheit in der Bearbeitungsfrage liegt allerdings noch in ungemessener Ferne, und schwerlich wird diesz ideale Ziel jemals erreicht werden, noch darf ich mir einbilden, etwas mehr, als bescheidene Beiträge zur endgiltigen Lösung dieser Frage geliefert zu haben. Allein 'auf dem rechten Wege sein' ist auch schon etwas.

Die Richtung, die der deutsche Shakespeare-Cultus im letzten Jahrzehnt genommen, und worauf die, auf meine Anregung [1]) in's Leben getretene Deutsche Shakespeare-Gesellschaft nicht ganz ohne Einflusz geblieben sein dürfte, kommt den Bestrebungen für allmählige Beseitigung der unseligen Zersplitterung in den Shakespeare-Bearbeitungen unbedingt zur Hilfe. Alle Theater, welche auf den Namen von Kunstinstituten Ansprüche machen, haben allmählig ihre Ansprüche an die Bearbeitung und Scenirung der Shakespeare'schen Dramen verschärft; die gewöhnlichen Regiearbeiten, in denen die Zersplitterung und die Mangelhaftigkeit wurzelte, verschwinden immer mehr. Neben meiner Bühnen-Ausgabe haben auch *Eduard* und *Otto Devrient* sechzehn Bearbeitungen ihres Karlsruher Shakespeare-Repertoirs im Druck erscheinen lassen. *Dingelstedt* publizirt neuerdings in seinen gesammten Werken alle seine zum Theil noch ungedruckten Bearbeitungen. *G. v. Vincke* hat sich mit entschiedenem Talent der theils mehr, theils weniger freien Bear-

---

[1]) Meine, im Jahre 1863 als Manuscript gedruckte Abhandlung: 'Ideen zur Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft', leitete diese Gründung ein; der specielle Aufruf zum Zusammentritt, der am 23. April 1864 erfolgte, ward von Dingelstedt und mir, am 12. März 1864, erlassen.

beitung, beziehungsweise Umarbeitung verschiedener Stücke unterzogen, und dadurch u. A. Ende gut, alles gut, und Masz für Masz der deutschen Bühne zum erstenmal zugänglich gemacht. *Feodor Wehl* endlich beginnt einen Cyclus von Bearbeitungen klassischer Dichtungen, der bereits verschiedene Dramen Shakespeare's umfaszt.

Diese literarische Bewegung, auf so eng begrenztem, früher gänzlich vernachlässigtem Gebiet, zeugt von Leben und weckt Leben. Die Förderung des Shakespeare-Cultus hält überhaupt mit dem verstärkten Interesse für gute Bearbeitungen gleichen Schritt. Höchst wichtig in dieser Beziehung, wenn sie auch bisher nur einzelne Shakespearestücke in den Bereich ihrer Wirksamkeit aufnahmen, sind die '*Meininger*' [1]) geworden. Sie haben die bisher so vielfach vernachlässigten Fragen der Scenirung, des Ensemble's, der Comparserie in musterhaften Vorführungen zu einer Geltung gebracht, die überall ihren Widerhall gefunden, überall anregend eingewirkt hat. — Sodann ist das Wiederaufleben des in den sechsziger Jahren so total danieder liegenden Shakespeare-Cultus auf der Berliner Hofbühne, unter dem General-Intendanten *von Hülsen*, zu einem bedeutungsvollen Ereignisz auf dem Gebiet des deutschen Shakespeare-Theaters geworden, Dank der vortrefflichen Regie des Director *Hein*, und den virtuosen Leistungen der Damen *Erhartt*, *Meyer*, der Herren *Döring*, *Berndal*, *Kahle*, *Ludwig*, *Oberländer*, *Hiltl* u. s. w., welche insbesondere der vierfachen Wiederholung der Königsdramen eine so groszartige Zugkraft verliehen. Leider bedroht uns dabei der zu befürchtende baldige Rücktritt *Theodor Döring's*, des Ersten aller jetzt lebenden Darsteller Shakespeare'scher Charaktere, mit einem groszen, für die deutsche Bühne fast unersetzbaren Verlust. — Schlieszlich sei auch noch des Cyclus Shakespeare'scher *Lustspiele* zu erwähnen, welchen General-Intendant *von Loën* in Weimar zur Darstellung brachte. So treibt der unsterbliche Geist Shakespeare's ewig neue Blüthen.

Im Nachtrage lasse ich noch verschiedene Bemerkungen und Aenderungsvorschläge, bezüglich der Bearbeitung oder Scenirung einzelner Stücke folgen, wie sie die Praxis der Aufführungen,

---

[1]) Ich glaube so ziemlich der Erste gewesen zu sein, der bereits vor 10 Jahren im III. Bande des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft auf die steigende Bedeutung der Meininger Hofbühne und insbesondere auf die Erfolge hinwies, welche durch ein vortreffliches Ensemble und angemessene *Scenirung* erreichbar seien, selbst wenn nicht lauter Kräfte ersten Ranges für *die Hauptrollen* zu Gebote stehen.

insbesondere an der Berliner Hofbühne, als zweckmäszig und wirksam herausgestellt hat.

Und damit lege ich, wohl für immer, die Feder im Gebiete der Shakespeare-Forschung nieder. Mit Wehmuth trenne ich mich von einem Dichter, der auch an mir seine, mit der Länge der Beschäftigung stets wachsende, fast magische Anziehungskraft mächtig erprobt hat. Mögen meine Mühen und Arbeiten, die einzig der Förderung der von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft aufgestellten Ziele galten, nämlich die Bekanntschaft der Nation mit dem Altvater des germanischen Drama's immer mehr zu erweitern und zu vertiefen, auch auf die Ausbildung der deutschen Schauspielkunst fördernd einzuwirken, nicht ganz nutzlos im Sande verlaufen. Ich habe gegeben, was ich hatte, und gethan, was ich konnte.

Dessau, 26. Februar 1878.

Hamlet seit hundert Jahren in Berlin.

'Zur hundertjährigen Aufführung des Trauerspiels Hamlet, Prinz von Dänemark, von Shakespeare' in Berlin ist eine Übersicht der Rollenbesetzung dieses Stückes an der dortigen königlichen Bühne, vom 17. December 1777 bis 17. December 1877, 'zusammengestellt von C. L. Barth' (Berlin, Druck von E. Litfasz' Erben) ausgegeben worden. Da in ihr für *jede* Rolle *sämmtliche* Darsteller verzeichnet sind — mit Zahlen, welche angeben, wie oft dieselben in den einzelnen Jahren auftraten — so bietet sie ein ansehnliches, interessantes theatergeschichtliches Material, von dem auch das Shakespeare-Jahrbuch mit Freuden Notiz nimmt. Es kann hier freilich nur das Wichtigste in kurzer Zusammenfassung mitgetheilt werden, und wir müssen vorläufig auch einige uns nicht ganz zweifellos scheinende Punkte dahingestellt sein lassen; wir können eben nur einen Auszug dessen geben, was vorliegt.

Danach war die Hamlet-Vorstellung des königlichen Schauspielhauses am 17. December 1877 bereits die 278ste.

Der, vor der Übersicht abgedruckte, Theaterzettel zur *ersten* Aufführung, am 17. December 1777, lautet im Wesentlichen:

HAMLET,

Prinz von Dännemark.

Ein Trauerspiel nach dem Schackespaer, in fünf Aufzügen.

Personen:

Der König von Dännemark		Hr. Brückner.
Die Königin, Hamlets Mutter		Mad. Hencke.
Hamlet, Neffe des Königs		Hr. Brockmann.
Der Geist von Hamlets Vater		Hr. Döbbelin.
Oldenholm, Ober-Cämmerer		Hr. Hencke.
Ophelia, dessen Tochter		Mlle. Döbbelin.
Laertes, dessen Sohn		Hr. Unzelmann.
Güldenstern, ein Hofmann		Hr. Alexi.
Gustav	von der Leibwache	Hr. Langerhans.
Bernfield	von der Leibwache	Hr. Meinicke.
Ellrich	von der Leibwache	Hr. Preinfalck.
Frenzow	von der Leibwache	Hr. Klotsch.

Schauspieler: Hr. Witthöft, Hr. Nuth, Hr. Ehlenberger, Mad. Schubert. Hofleute: Hr. Butenop, Hr. Schumann, Hr. Bessel etc. etc. Wache.

Herr Brockmann, dieser berühmte deutsche Schauspieler, wird in der Rolle des Hamlet sich einem gnädigen und hochgeneigten Publiko zu zeigen, die Ehre haben.

Dieselbe Vorstellung wurde, wie bekannt, bis zum 8. Januar 1778 11 mal wiederholt. In den folgenden Jahren spielten dann den *Hamlet:*

1779 Schröder als Gast, 6,
Reinicke [1]) a. G. 3,
1780 Schröder a. G. 2,
1781 Lambrecht 7,
1782 Czechtitzky 4,
1783 Czechtitzky 2, Opitz a. G. 1,
Unzelmann 1,
1784 Opitz a. G. 2,
1785 Opitz a. G. 1, Klingmann a. G. 1,
Fleck 3, [2])
1786 Czechtitzky 4, Beck a. G. 1,
1787 Czechtitzky 2, Koch a. G. 1 mal. [3])
1788 u. 89 wurde das Stück nicht gegeben, dann aber wieder fast alljährlich, ausgenommen die Jahre 1798, 1804—6, 10, 13 u. 14, 21, 29, 33, 36 u. 37, 41—43, 72 u. 73, 75 u. 76. Es spielten nun den *Hamlet:*
1790—95 Czechtitzky 15, Klingmann a. G. 3, Labes Sohn 1,
1796—1803 Beschort 16, Klingmann a. G. 2,
1807—12 Bethmann 10,
1812—16 Werdy a. G. 2, Solbrig a. G. 1, Jacobi a. G. 1, Julius a. G. 1,
1816—27 Wolff 19,
1822—35 Krüger 22, Haake a. G. 1,
1832—35 Rott 3,
1838—40 Ed. Devrient 4, Ludw. Löwe a. G. 2, Emil Devrient a. G. 1,
Grua 1,
1844—46 Baison a. G. 2, Carl Devrient a. G. 1, Emil Devrient a. G. 1,
1846—49 Hendrichs 4, Dessoir a. G. 1,
1848—49 Wagner 7,

---

[1]) Auch in der Schreibung der Namen halten wir uns ganz an die Vorlage.

[2]) Ist Fleck, während seiner ganzen Berliner Zeit, wirklich nur 3 mal als Hamlet (u. 6 mal als Laertes, s. u.) aufgetreten? Vgl. Shakesp.-Jahrb. XII, 204.

[3]) Die Litteratur- u. Theaterzeitung giebt für 1781, 82, 83, 85, 86 etwas abweichende Zahlen, s. Sh.-J. XII, 204 fg.

1850—67 Dessoir **56,** Dawison a. G. 2, Hendrichs 1, Carl Devrient 1,
1857—74 Berndal 25, Dawison a. G. 1,
1877 Ludwig 16 mal (ausschlieszlich der Vorst. am 17. Decbr. 1877).

Die Rolle der *Ophelia* gaben:

1777—87 Mlle. Döbbelin **53,**
1790—1812 Mad. Unzelmann (Bethmann) 49,
1815—27 Mad. Devrient (Komitsch) 30, Mlle. Lindner a. G. 2,
1822—35 Mad. Unzelmann (Werner) 9, Mlle. Fournier 1,
1831—35 Mad. Crelinger 5,
1835—39 Mlle. Bertha Stich 3, Mad. Dessoir a. G. 1,
1838—44 Frl. Ch. v. Hagn 7,
1845—57 Frl. Clara Stich (Fr. Hoppé) 28,
1848—49 Frl. Unzelmann 5,
1849—52 Fr. Thomas 7, Frl. Em. Heusser a. G. 1,
1856—60 Frl. Fuhr 7,
1858—64 Frl. Döllinger 23, Frl. Hausser 1, Frl. Carlsen a. G. 1,
1864—77 Frl. Erhartt 27,
1874—77 Frl. Meyer 17 mal.

Den *Oldenholm*, 1799—1803, und dann seit 1816 *Polonius*, spielten:

1777—78 Hencke 12,
1779—1812 Reinwald 82,
1779—1801 Iffland 8,
1815—16 Devrient 3,
1816—35 Beschort 43, Lemm 2,
1838—40 Seidelmann 8,
1844—48 Blume 3, Hoppé 5,
1846—77 Döring **107,** Wohlbrück a. G. 1, Baumeister 3 mal.

Von den übrigen Rollen und ihren Darstellern seien herausgehoben:

Der König: 1831—32 Rebenstein 3, 1844—55 Rott 37, 1857—69 Kaiser 51, 1877 Klein 16 mal.

Die Königin: 1784—85 Mad. Reinicke 7, 1790—95 Mlle. Döbbelin 19, 1838—1864 Fr. Werner 82, 1864—69 Fr. Jachmann 22, 1874 u. 77 Fr. Stollberg 18 mal.

Der Geist: 1777—87 Döbbelin 35, 1790—1812 Herdt 49, 1816—26 Mattausch 27, 1827—53 Franz 49, 1853—67 Grua 60, 1877 Deetz 16 mal.

Laertes: 1777—81 Unzelmann 24, 1791—93 Fleck 6, 1794—95 Mattausch 5, 1844—57 v. Lavallade 38, 1857—60 Porth 12, 1860—65 Karlowa 24, 1865—68 Dahn 11, 1868—70 Robert 9, 1877 Urban 16 mal.

Bezüglich der Bearbeitungen finden sich nur die Angaben:

1799 Zum ersten Male als Schauspiel in 5 Aufzügen. In Übersetzung von Shakespeare's Original ohne Auslassung von W. A. Schlegel.

1807 Als Trauerspiel neu einstudirt nach Schröders Bearbeitung.

1816 Nach Schlegel's Übersetzung bearbeitet von Dr. F. Horn.

1818 Nach Schlegel's Übersetzung.

1838 Neu einstudirt.

1855 Neu in Scene gesetzt in 4 Akten (?) von Düringer.

1874 Neu einstudirt, in 5 Abtheilungen, bearbeitet von W. Öchelhäuser.

R. G.

Statistischer Überblick

über die Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen vom 1. Juli 1876 bis 30. Juni 1877.

Berlin, Königliche Schauspiele: Kaufmann von Venedig, 3 — Romeo und Julia, 4 — Was ihr wollt, 3 — Widerspenstige, 4 — Richard III., 2 — Macbeth — Viel Lärm, 2 — Lear, 5 — Richard II., 2 — Heinrich IV., 1. Th. — Heinrich IV., 2. Th. — Heinrich V. — zusammen 29 Aufführungen.

Berlin, National-Theater: Romeo und Julia, 8 — Hamlet, 6 — Widerspenstige — Othello, 6 — Lear, 2 — Wintermärchen, 3 — Kaufmann von Venedig — Richard III., 2 — Macbeth — zusammen 30 Aufführungen.

Als Gäste spielten, in 25 Aufführungen: *Frl. v. Vestvaly* (Hamlet 5, Romeo 4), *Liedtke* und *Frl. Kessler* (Petrucchio und Katharina), *Bandmann* (Othello 3, Hamlet), *Otto Lehfeld* (Lear 2, Shylock, Richard, Macbeth), *Fr. Rosa Keller* (Wintermärchen 2), *Barnay* (Othello 3), und — am 7. April 1877, zum Besten der 'Berliner Presse', im Wintermärchen — *Barnay* (Leontes), *Frl. Elmenreich* (Hermione), *Mittell* (Polyxenes), *v. Hoxar* (Florizel), *Frl. Ramm* (Perdita), *Fellenberg* (Camillo), *Fr. Claar-Delia* (Paulina), *Possart* (Autolykus).

Berlin, Reunion-Theater: Othello, 4 — Widerspenstige, 3 — Hamlet, 4 — Macbeth, 3 — Kaufmann von Venedig, 3 — Romeo und Julia, 3 — zusammen 20 Aufführungen.

Berlin, Friedrich-Wilhelmstädter Theater:

Tommaso Salvini mit seiner Gesellschaft, in italienischer Sprache, Mai — Juni 1877: Otello, 5 — Amleto, 2 — Macbetto, 2 mal.

Braunschweig: Julius Caesar (Ed. Devrient) — Romeo und Julia — Othello (n. Voss) — Hamlet, 3 — Wintermärchen — zusammen 7 Aufführungen, von denen 1, Hamlet, in *Wolfenbüttel.*

Die Hauptrollen spielten: *Schwerin* (Brutus, Othello, Leontes), *Rüttiger* (Antonius, Romeo, Hamlet), *Frl. Theisen* (Julia, Desdemona, Ophelia, Hermione), *Frl. Bernardelli* (Ophelia 1 mal).

Breslau: Meininger Gastspiel s. Meiningen.

Cassel: Widerspenstige (Deinhardstein) n. e., 5 — Heinrich VI., 1. Th. (Dingelstedt) — Heinrich VI., 2. Th. (Dingelstedt) — Richard III. (Dingelstedt), 2 — Sommernachtstraum, 2 — Hamlet, 3 — Kaufmann von Venedig — zusammen 15 Aufführungen.

Cöln (vom 1. Januar 1877 ab): Viel Lärm, 2 — Wintermärchen — Sommernachtstraum, 2 — Richard III. — Widerspenstige — Kaufmann von Venedig — zusammen 8 Aufführungen.

Meininger Gastspiel s. Meiningen.

Darmstadt: Lear, n. e. — Hamlet — zusammen 2 Aufführungen.

Dessau: Hamlet (Öchelhäuser) — Othello — Sommernachtstraum, 2 — zusammen 4 Aufführungen.

Dresden, Altstädter- und Neustädter Hoftheater: Viel Lärm (Holtei), 4 — Hamlet, 4 — Was ihr wollt (Quanter) — Kaufmann von Venedig (Ed. Devrient), 5 — Romeo und Julia (Ed. Devrient), 3 — Sommernachtstraum, 5 — Coriolanus (Gutzkow) — Othello (n. Voss), 3 — Heinrich IV., 1. Th., 2 — Heinrich IV., 2. Th. (Dingelstedt), 2 — Richard III. (Dingelstedt), 2 — zusammen 32 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Dettmer* (Benedict, Hamlet, Mercutio, Coriolanus, Percy, Prinz Heinrich im 2. Th.), *Porth* (Hamlet, Antonio, Othello), *Jaffé* (Claudius, Malvolio, Shylock, Jago, Heinrich IV, Richard III.), *Norrenberg* (Romeo, Prinz Heinrich im 1. Th.), *Dessoir* (Menenius, Falstaff), *Frl. Ulrich* (Beatrice, Ophelia, Viola, Porzia, Lady Percy, Lady Anna), *Fr. Bayer* (Gertrud, Volumnia, Emilie), *Frl. Guinand* (Olivia), *Frl. Haverland* (Porzia, Julia, Helena, Virgilia), *Frl. Basté* (Hermia, Desdemona); und als Gäste: *Ludwig* (Hamlet), *Neville* (Shylock, Othello, Richard III.)

Meininger Gastspiel s. Meiningen.

Frankfurt a. M.: Julius Caesar, 2 — Macbeth, 2 — Viel Lärm, 3 — Romeo und Julia — Kaufmann von Venedig — Hamlet — zusammen 10 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Zademack* (Macbeth), *Schneider* (Macduff, Benedict, Mercutio, Bassanio, Hamlet), *Beck* (Romeo), *Frl. Beeg* (Beatrice, Porzia), *Frl. v. Rovella* (Julia, Ophelia), und als Gäste: *Barnay* (Antonius, 2), *Frl. Janauscheck* (Lady Macbeth, 2), *Fr. Haase* (Shylock).

Meininger Gastspiel s. Meiningen.

Freiburg i. Br.: Widerspenstige, 2 — Othello — Kaufmann von Venedig — zusammen 4 Aufführungen.

Halle: Romeo und Julia — Kaufmann von Venedig, 2 — Sommernachtstraum — zusammen 4 Aufführungen.

Hamburg, Stadt-Theater; in Hamburg: Julius Caesar, 3 — Othello,

3 — Hamlet, 3 — Richard III., 3 — Kaufmann von Venedig, 2 — Macbeth, 2 — Sommernachtstraum, 3;

in **Altona:** Widerspenstige, 2 — Hamlet, 4 — Richard III., 3 — Kaufmann von Venedig, 4 — Romeo und Julia, 2 — Viel Lärm — zusammen, in Hamburg und Altona, 35 Aufführungen.

Hannover: Kaufmann von Venedig, 2 — Sommernachtstraum, 2 — Romeo und Julia, 2 — Viel Lärm, 2 — König Johann — Richard III. — Widerspenstige, 2 — Lear, 2 — Heinrich IV. — Hamlet — Othello — zusammen 17 Aufführungen.

Als Gäste spielten: *Fr. Haase* (Shylock), *Th. Lobe* (Shylock, Lear), *Neville* (Hamlet, Othello).

Karlsruhe: Sturm n. e., 2 — Heinrich IV., 1. u. 2. Th. (Ed. Devrient), n. e., 2 — Romeo und Julia — Coriolan — zusammen 6 Aufführungen.

Königsberg: Othello, 4 — Viel Lärm, 3 — Widerspenstige, 2 — Sommernachtstraum, 7 — Romeo und Julia, 3 — Hamlet, 3 — Was ihr wollt, 2 — zusammen 24 Aufführungen.

Leipzig (Neues Theater): Was ihr wollt — Coriolanus, 2 — Heinrich V. (Dingelstedt), 4 — Othello, 2 — zusammen 9 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Grube* (Coriolanus), *Fr. Senger* (Volumnia), *Frl. Wessely* (Virgilia, Prinzessin Katharina, Desdemona) und als Gäste: *Frl. Hedw. Stein* (Viola), *Ernst Hartmann* (Heinrich V., 4), *Barnay* (Othello, 2).

Mannheim: Kaufmann von Venedig (Ed. und O. Devrient), 2 — Romeo und Julia (Ed. und O. Devrient), 2 — Wintermärchen — Macbeth (Ed. und O. Devrient, n. Schiller) — zusammen 6 Aufführungen.

Meiningen: Widerspenstige, 3 — Was ihr wollt, 3 — Wintermärchen — Romeo und Julia — Kaufmann von Venedig — Julius Caesar, 3 — Hamlet — Macbeth — zusammen 14 Aufführungen.

Gastspiele:

in **Dresden** (Neustädter-Hoftheater), September — October 1876: Julius Caesar, 4 — Was ihr wollt, 4 — zusammen 8,

in **Breslau,** October — November 1876: Julius Caesar, 5 — Was ihr wollt, 7 — zusammen 12,

in **Cöln,** Mai — Juni 1877: Julius Caesar, 8 — Was ihr wollt, 4 — zusammen 12,

in **Frankfurt a. M.,** Juni 1877: Julius Caesar, 5 — Was ihr wollt, 3 — zusammen 8 Aufführungen.

ünchen: Viel Lärm, 3 — Widerspenstige — Wie es euch gefällt (Jenke), 2 — Sommernachtstraum, 2 — Hamlet — zusammen 9 Aufführungen.

ldenburg: Richard III. (Dingelstedt) — Richard II. (Dingelstedt) — Macbeth (Dingelstedt) — König Johann (Öchelhäuser) — Wintermärchen — Was ihr wollt (Öchelhäuser) z. e. M. — zusammen 6 Aufführungen.

iga: Widerspenstige (Deinhardstein), n. e., 3 — Kaufmann von Venedig, 2 — Richard III. (Dingelstedt), n. e. 2 — Masz für Masz (Vincke) — Sommernachtstraum, 3 — Viel Lärm, 3 — Wintermärchen (Dingelstedt), n. e., 4 — und in **Mitau:** Sommernachtstraum — Wintermärchen — zusammen 20 Aufführungen.

chwerin: Hamlet — Kaufmann von Venedig (Wolzogen) — Richard II. (Wolzogen) — Heinrich IV. (Wolzogen) — Heinrich V. (Wolzogen, s. Shakespeare-Jahrb. XI, 304) — Othello (Wolzogen) — Romeo und Julia (Wolzogen) — Sommernachtstraum (Tieck), 2 — Widerspenstige (Wolzogen) — zusammen 10 Aufführungen.

traszburg: Viel Lärm — Romeo und Julia — Hamlet — Kaufmann von Venedig — Richard III., 2 — und in **Colmar:** Kaufmann von Venedig — zusammen 7 Aufführungen.

tuttgart: Macbeth — Hamlet — Sommernachtstraum — Irrungen — Antonius und Cleopatra (Wehl), z. e. M., 2 — Richard III., n. e. — zusammen 7 Aufführungen.

'eimar: Kaufmann von Venedig (Devrient) — Macbeth (Dingelstedt) — Othello (n. Baudissin) — Widerspenstige, 2 — Richard II. (Dingelstedt), 3 — Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt, 4 — Heinrich IV., 2. Th. (Dingelstedt), 2 — Heinrich V. (Dingelstedt) — Heinrich VIII. (Öchelhäuser) — zusammen 16 Aufführungen.

'ien, Hofburg-Theater: Heinrich IV., 1. Th., 2 — Heinrich IV., 2. Th., 2 — Wintermärchen, 4 — Kaufmann von Venedig, 2 — Sturm, 4 — Julius Caesar — Widerspenstige, 2 — Viel Lärm, 3 — Romeo und Julia, 2 — Hamlet — Was ihr wollt — zusammen 24 Aufführungen.

'ien, Stadt-Theater: Lear, 2 — Hamlet, 2 — Widerspenstige — zusammen 5 Aufführungen.

'iesbaden: Widerspenstige — Kaufmann von Venedig — Wintermärchen, 3 — Macbeth — Hamlet — Sommernachtstraum — zusammen 8 Aufführungen.

Demnach wurden im Theaterjahr 1876/77 — ungerechnet 9 italienische Aufführungen in Berlin — von 29 Bühnengesellschaften

27 Stücke von Shakespeare in 428 Aufführungen gegeben, und diese vertheilen sich auf:

1) Hamlet, 43 (auf 20 Bühnen) — 2) Kaufmann von Venedig, 38 (auf 21 B.) — 3) Widerspenstige, 36 (auf 17 B.) — 4) Romeo und Julia, 36 (auf 16 B.) — 5) Sommernachtstraum, 34 (auf 14 B.) — 6) Julius Caesar, 32 (Meiningen: 25) — 7) Was ihr wollt, 30 (Meiningen: 21) — 8) Othello, 28 — 9) Viel Lärm, 27 — 10) Richard III., 22 — 11) Wintermärchen, 20 — 12) Macbeth, 15 — 13) Heinrich IV., 1. Th., 13 — 14) Lear, 12 — 15) Richard II., 7 — 16) Heinrich IV., 2. Th., 7 — 17) Heinrich V., 7 — 18) Sturm, 6 (Karlsruhe, Wien) — 19) Coriolanus, 4 (Dresden, Carlsruhe, Leipzig) — 20) König Johann, 2 (Hannover, Oldenburg) — 21) Wie es euch gefällt, 2 (München) — 22) Antonius und Cleopatra, 2 (Stuttgart) -- 23) Irrungen, 1 (Stuttgart) — 24) Masz für Masz, 1 (Riga) — 25) Heinrich VI., 1. Th., 1 (Cassel) — 26) Heinrich VI., 2. Th., 1 (Cassel) — 27) Heinrich VIII., 1 (Weimar).

R. G.

Über die letzten Publicationen der 'New Shakspere Society'.

Von

Nicolaus Delius.

In unserer vorjährigen Anzeige konnten wir auf einen neuen ?and der '*Transactions*' lediglich als auf einen im Druck begriffenen, lessen Erscheinung erst bevorstände, hinweisen. Seitdem ist derelbe ausgegeben und enthält zunächst die Sitzungsberichte der ?esellschaft aus den Jahren 1875—76, sodann die in den Sitzungen erlesenen Abhandlungen sammt den Referaten über die Discussionen, ie sich an die Vorlesungen geknüpft haben. An die sieben Nummern ieser ersten Abtheilung von verschiedenem Umfange und Interesse :hlieszen sich in den '*Appendixes*' sieben andere Nummern verischten Inhalts, namentlich Neudrucke älterer Shakespeariana, neben leineren Beiträgen zur Illustration Shakespeare's, die der *New hakspere Society* eingereicht wurden. Wir recapituliren in dem olgenden den reichen und mannigfachen Inhalt des ganzen Bandes, nter spezieller Hervorhebung des Bedeutenderen.

Nr. 6. *Wickham Legg* über die '*Elf-locks*' in Romeo and Juliet A. 1, Sc. 4.) die er richtig mit der *Plica Polonica*, dem Weichselopf, identificirt und damit die Lesart '*once untangled*' gegen die ariante '*once entangled*' rechtfertigt, 'denn, sagt er, die *Ver*wirrung er Plica bedeutete kein Unheil, sie war vielmehr ein groszer Glücksll, der immer dauerte, wenn das Haar nicht *ent*wirrt wurde.'

Nr. 7. Ein Versuch der Gräfin von *Charlemont* den Charakter ?r Lady Macbeth in möglichst günstigem Lichte darzustellen, als sie ihre Mordthat rein aus Liebe zum Gemahl geplant und ırchgeführt habe! Wir haben ähnliche Rettungsversuche, mit nicht sserem Erfolge, auch in der deutschen Shakespeare-Kritik schon it Tieck gehabt.

Nr. 8. Im Gegensatze zu der Tendenz des vorhergehenden Aufsatzes sucht *Foggo* einige Flecken und Schattenseiten in dem Charakter Banquo's nachzuweisen. Ob er damit den Sinn des Dichters getroffen, der doch in Banquo den Stammvater der Stuarts, speziell des Königs Jacob, verherrlichen wollte, erscheint immerhin sehr fraglich.

Nr. 9. *On Shakspere's Use of Narration in his Dramas* ist eine von Miss *Eva Gordon* gefertigte Übersetzung meines in Weimar gehaltenen Vortrags 'über die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen'.

Nr. 10. Miss *Jane Lee* behandelt in eingehend ausführlicher Weise die oft ventilirte Frage nach der Autorschaft der Doppeltexte des zweiten und dritten Theils von *King Henry VI.* Die Argumentation der Verfasserin erhellt aus der im Wesentlichen hier folgenden Inhaltsübersicht ihres gründlich gearbeiteten Aufsatzes: *Einleitung*: '*Contention*' und '*True Trayedy*' sind Dramen von früherem Datum als Henry VI. 2. und 3. und von früheren Verfassern als Shakespeare; es sind keine unvollkommenen Reproductionen von Henry VI. 2. und 3. — *Innere Beweise:* 1) Versification und allgemeine metrische Anordnung. — 2) Details in '*Contention*' und '*True Tragedy*', die sich nicht in Henry VI. 2. und 3. finden. — 3) Identische Zeilen in Stellen, die im Übrigen sehr verschieden sind. — 4) Schöne Stellen in Henry VI., die in '*Contention*' und '*True Tragedy*' ausgelassen sind. — 5) Nothwendige Stellen ebenso ausgelassen. — *Aeuszerliche Beweise:* 1) Greene's *Tyger's heart wrapt in a Player's hide.* — 2) Kein Theil der '*Contention*' und '*True Tragedy*' rührt von Shakespeare her. — 3) '*Contention*' und '*True Tragedy*' sind von Marlowe und Greene verfaszt. — Versuch deren beiderseitigen Antheil zu scheiden. — Vielleicht hatte auch Peele einen Antheil daran. — 4) Shakespeare änderte die '*Contention*' und '*True Tragedy*' in Henry VI. 2. und 3. um, wahrscheinlich unterstützt von Marlowe. — 5) Verzeichnisz der Ansichten namhafter Shakespearischer Kritiker über die betreffende Autorschaft. — Unter denjenigen, welche alle vier Dramen Shakespeare zuschreiben, wie Theobald, Johnson, Steevens, Knight und Ulrici thun, citirt die Verfasserin auch meine Meinung, und zwar nach einer kurzen Notiz, welche Ward in seiner Geschichte der englischen dramatischen Literatur davon giebt. Vielleicht, wenn Miss Lee meine *ausführliche* Erörterung der betreffenden Frage in der Einleitung zu meiner Ausgabe von King Henry VI. Part Third sich angesehen hätte, so wäre ihr nicht entgangen, dasz bei Weitem

der gröszere Theil ihrer 'innern Beweise' für *verschiedene* Verfasser sich sehr wohl aus der von mir angenommenen Mitwirkung eines untergeordneten Dichterlings erklären läszt, der die unvollständig und ungenau dem diebischen und unrechtmäszigen Verleger verschafften Stücke des bereits vollständig aufgeführten Henry VI. 2. und 3. nothdürftig mit eigenen untergeordneten Zuthaten ergänzte und zusammenflickte. — Dasz die berühmte oder berüchtigte Invective Greene's gegen Shakespeare nicht nothgedrungen den Sinn haben musz, Shakespeare habe ihm und Marlowe zwei Dramen gestohlen, sondern auch lediglich die Insinuation impliciren kann, der junge Shakespeare habe Greene's und Marlowe's tragischen Stil, Vers und Stoffbehandlung überhaupt sich angeeignet, habe ich ebenfalls nachzuweisen versucht. Und damit wären denn die auffälligen Ähnlichkeiten zwischen andern Dramen dieser Dichter und der '*Contention*' und '*True Tragedy*' hinlänglich erklärt, in denen Miss Lee, wie vor ihr schon Malone in seiner berühmten Abhandlung ebenso viele Kennzeichen Greene'scher und Marlowe'scher Autorschaft entdeckten. Überhaupt erscheint die ganze Arbeit der Miss Lee als eine mit neuen Belegstellen vielfach erweiterte Umarbeitung jener Malone'schen Dissertation. Nur die Vermuthung dasz Marlowe dem Shakespeare behülflich gewesen sei bei der Umwandlung der '*Contention*' und '*True Tragedy*' in Henry VI. 2. und 3. gehört der Verfasserin allein an. Das wäre doch ein seltnes Beispiel collegialischer Selbstverläugnung gewesen! Erst läszt sich Marlowe von unserm Dichter ein Schauspiel stehlen und nachher hilft er ihm noch den Raub vollends zu einem Shakespeare'schen Eigenthum umzugestalten! Damit wäre Shakespeare's ohnehin, im Sinne dieser Kritiker, sehr bescheidener Antheil an der Abfassung von Henry VI. 2. und 3. auf ein noch bescheideneres Masz reducirt; und statt ihm dieses erbärmliche Minimum zu gönnen, thäte man besser, *Fleay* zuzustimmen, der Henry VI. 2. und 3. für Arbeiten Marlowe's und Peele's hält, von denen '*Contention*' und '*True Tragedy*' nur verstümmelte unrechtmäszige Versionen seien. Noch eine Bemerkung erlaube ich mir hinzuzufügen. Dieselben Discrepanzen in Stil, Vers und Inhalt, welche Miss Lee so erschöpfend zwischen den angeblichen Marlowe-Greene'schen Originalen und den angeblichen Shakespeare'schen Copieen nachgewiesen hat, finden sich auch zwischen den ersten und zweiten Texten des '*Hamlet*' und des '*Romeo and Juliet*'. Wäre es da nicht denkbar, dasz ein Anonymus den '*Hamlet*' und den '*Romeo*' zuerst concipirt, und Shakespeare nachher diese Arbeit eines Andern als gute Prise sich angeeignet

haben könnte, wie er es ja mit der '*Contention*' und '*True Tragedy*' gemacht haben soll?

Nr. 11. *Gardiner's* Aufsatz über das 'politische Element in Massinger' mag, als weniger auf Shakespeare bezüglich, hier nur einfach erwähnt werden.

Nr. 12. Der Nachtrag zu dem oben genannten Vortrag 'über die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen' von Miss *E. Marx* übersetzt.

In *Appendix I* theilt Dr. *Ingleby* unter dem gemeinsamen Titel '*Shakspere's Dramatic Art*' in einem Neudruck zwei interessante Arbeiten verstorbener Kritiker, des Schotten Professor Wilson und des Irländers Rev. Halpin mit, die beide sich mit dem Versuch einer 'Zeitanalyse' Shakespeare'scher Dramen befassen. Wilson, in vier launigen Unterhaltungen zwischen vier fingirten Interlocutoren, erörtert diese Zeitfragen in Bezug auf Macbeth und auf Othello durch alle Acte und Scenen hindurch. Ein sicheres Resultat ist bei dieser Controlle des Shakespeare'schen Calcüls freilich nicht zu erzielen, weil nämlich der Dichter sich selbst an keine bestimmte Zeitrechnungen gebunden hat. Aber die Erwägungen und Dispute über verschiedene Möglichkeiten solcher Berechnungen sind doch immer anregend und tragen zu genauerer Prüfung einzelner Partieen der Dramen in ihrer pragmatisirenden Weise das Ihrige bei. In ernsterem Tone gehalten, aber vielleicht um so lehrreicher, wenngleich keineswegs sicherer in ihren Ergebnissen, ist Halpin's Zeitanalyse des '*Merchant of Venice*' abgefaszt. Mit manchem Dilemma und daran geknüpften kühnen Conjecturen, die Halpin dabei aufstellt, können wir uns freilich nicht einverstanden erklären. Wir geben ein Beispiel. Bekanntlich erzählt der Jude Tubal von der Reise heimgekehrt seinem Freunde Shylock von den Spuren, die er unterwegs von der flüchtigen Jessica aufgefunden haben will, u. a. sie habe in *einer* Nacht in Genua achtzig Dukaten verthan. Halpin weist nun aus andern Stellen nach, dasz Jessica auf der Flucht von Venedig nach Belmont gar nicht den weiten Umweg über Genua gemacht haben könne, und schlieszt daraus, Tubal habe entweder die Jessica schmachvoll verleumdet, oder der Passus müsse corrumpirt und die Worte '*in Genoa*' aus einer vorhergehenden Rede in diese gerathen sein. Das Eine scheint so unwahrscheinlich wie das Andre. Tubal hatte keinen Grund, seinen Freund zu belügen; Shakespeare liesz ihn hier einfach eine Thatsache als wahr berichten, ohne viel zu fragen, ob dieselbe mit dem Charakter oder dem Itinerarium der flüchtigen Judentochter in Einklang zu bringen

sei. Auszerdem wäre auch mit der bloszen Streichung der Worte '*in Genoa*' an der betreffenden Stelle wenig gewonnen für Tubal wie für Jessica. Letztere müsste doch immer nach dem Berichte des Erstern unterwegs in einer Nacht achtzig Ducaten verthan haben, wie sie auf derselben kurzen Reise einen Türkis-Ring ihres Vaters für einen Affen hingegeben haben sollte. Ob das Eine wie das Andre wahr war, konnte der Dichter kraft *seiner* 'dramatischen Kunst' auf sich beruhen lassen. Ihm kam es lediglich auf den Effect dieser einzelnen Scene an.

Appendix II enthält in genauerem Abdruck als bisher Dr. *Forman's* bekannten Bericht von vier Dramen, die er im Jahre 1611 im Globustheater aufführen sah: *Richard II.*, *Winter's Tale*, *Cymbeline* und *Macbeth.* Irriger Weise bezeichnet der neueste Herausgeber dieses interessanten Actenstücks den von Forman besprochenen *Richard II.* als den Shakespearischen, während doch die detaillirte Inhaltsangabe deutlich zeigt, dasz ein *anderes* Drama des Namens damals im Globus aufgeführt worden ist. — Angefügt sind Auszüge aus den Rechnungen des Lord Treasurer Stanhope, die sich auf die Aufführungen von sechs Shakespearischen Dramen bei Hofe im Jahre 1613 beziehen.

Appendix III. Ein Neudruck aus Grant White's Shakespeareausgabe über einen Punkt der Zeitfrage in *Merry Wives of Windsor.*

Appendix IV. Auszüge aus einer 1578 erschienenen Übersetzung des Historikers Appian, soweit sie das in Shakespeare's Julius Caesar behandelte Material enthalten.

Appendix V enthält eine kurze Übersicht des gesammten Inhaltes unseres Jahrbuchs für 1875. Von den vielfach anerkennenden Notizen des Berichterstatters *Matthew* sei nur eine hervorgehoben: *There is also a list of Shakespeare performances at the German theatres which is enough to stir envy and shame in any Englishman.* Matthew möge zu seinem Troste erfahren, dasz diese häufigen Shakespeare-Aufführungen in Deutschland auch in manchem deutschen Kritiker und Dramatiker, wenn auch nicht '*shame*', doch '*envy*' anregen.

Die sechste Serie der New Shakspere Society, *Shakspere's England* betitelt, hat eine höchst dankenswerthe Bereicherung erfahren in *Harrison's Description of England* (1577—1583). Der vorliegende umfangreiche Band enthält doch nur den zweiten Theil des weitläufigen Werkes, dem der Herausgeber Furnivall später den dritten Theil nachfolgen lassen will. Eingeleitet ist dieser Neudruck mit einer eingehenden und vielseitig anregenden Vorrede Furnivall's, der in einer reichen Auswahl prägnanter Stellen das Interesse und

die Bedeutung des Buches erörtert und zu weiterer Illustration in einem Anhange Auszüge aus den Berichten ausländischer Reisender — Niederländer, Deutsche, Franzosen — über die englischen Sitten und Zustände 'in Shakespeare's Jugend' mittheilt — in theilweise früher erschienenen Übersetzungen und authentischen Reprints, die aber in dieser Zusammenstellung, von Furnivall commentirt, völlig den Reiz der Neuheit erhalten. — Wir können uns nicht versagen aus Furnivall's '*Forewords*' einen Passus zu citiren, der in kürzester prägnanter Fassung die Bedeutung des Harrison'schen Werkes trefflich charakterisirt: *The book is full of interest, not only to every Shakspere student, but to every reader of English history — — — From its Parliament and Universities, to its beggars and its rogues; from its castles to its huts, its horses to its hens; from how the state was managed, to how Mrs. Wm. Harrison (and no doubt Mrs. William Shakespeare) brewd her beer; all is there. The book is a deliberately drawn picture of Elizabethan England.* — — Eine werthvolle Zugabe ist der Londoner Stadtplan, aus Norden's Middlesex (1593), der beste zur Illustration des Shakespeare'schen London mit einem erläuternden Commentar von Wheatley, der sich namentlich angelegen sein läszt, alle Shakespeare'schen Localitäten hervorzuheben und alle Wege des Berufs wie der Erholung, welche der Dichter in dem Straszenwirrwarr der groszen Stadt einzuschlagen hatte, genau zu bezeichnen. Auch die in Shakespeare's historischen Dramen vorkommenden Örtlichkeiten hat uns der Commentator sorgsam auf dem alten Stadtplane nachgewiesen.

Literarische Besprechungen.

The School of Shakspere &c. Edited, with Introductions and Notes by Richard Simpson, B. A. London 1878. 2 vols.

Im Jahre 1872 gab der seitdem verstorbene R. Simpson das Drama *'A Larum for London, or The Seige of Antwerp'* als erstes Heft der unter dem Titel *'The School of Shakspere'* von ihm beabsichtigten Sammlung von Reprints heraus (s. Sh.-Jahrbuch VIII, 364). Nach seinem Tode ist unter Furnivall's Leitung die Arbeit vollendet worden, und das Ergebnisz liegt nun in zwei stattlichen Bänden vor. Was Simpson unter der Schule Shakespeare's versteht, hat er bereits in dem Prospect zu *A Larum for London*, der im gegenwärtigen Werke wieder abgedruckt ist, auseinander gesetzt. 'Unter diesem Titel, so sagt er, lassen sich nicht allein alle diejenigen Stücke zusammenfassen, welche von der Truppe des Lord Kammerherrn (nachmals der königlichen) aufgeführt wurden, so lange Shakespeare mit ihr in Verbindung stand, sondern auch diejenigen Stücke anderer Gesellschaften, die ihm von der Tradition zugeschrieben werden, oder mit denen er auf Grund plausibler Argumente in Verbindung gebracht werden kann'. Es springt in die Augen, dasz der so definirte Kreis von Dramen auszerordentlich grosz, ja man möchte sagen unbegränzt ist. Simpson stützt sich darauf, dasz uns Greene bereits im Jahre 1592 sage, Shakespeare habe fast ein Monopol auf die dramatische Production gehabt und sich nicht nur Einer Gesellschaft, sondern allen Schauspielern unentbehrlich gemacht; es lasse sich nachweisen, dasz er für die Truppen des Lord Strange, des Grafen Pembroke und des Grafen Sussex geschrieben habe, sowie ferner, dasz einige der sogenannten zweifelhaften Stücke für diese Gesellschaften von ihm verfaszt worden seien. Es kann nicht auffallen, dasz sich Furnivall als Herausgeber von vorn herein gegen diese Behauptungen oder Ausgangspunkte verwahrt hat, denn

Simpson betritt damit in der That eine sehr abschüssige Bahn und kommt dahin, überall Shakespeare's Autorschaft oder doch Betheiligung zu wittern und sich in ein Gewebe von Hypothesen und Combinationen zu verwickeln, in das man ihm nicht folgen kann, ohne völlig den Boden unter den Füszen zu verlieren. Seine Untersuchungen entbehren jedoch keineswegs einer Fülle gelehrter und anziehender Einzelheiten, wie namentlich die auf bisher unveröffentlichten Quellen beruhende, sehr umfängliche Biographie des Capitän Thomas Stukeley (I, 1—156) und die nicht minder eingehende Abhandlung über Robert Greene's Leben und Schriften und sein Verhältnisz zu Shakespeare (II, 339—405). Die erstere hängt freilich auszerordentlich lose mit Shakespeare zusammen und ihre '*raison d'être*' ist nur, dasz sie als Einleitung zu dem Abdrucke von *The Famous History of the Life and Death of Captain Thomas Stukeley* (1605) dient. Auszer dieser Historie enthalten die beiden Bände noch folgende Stücke: *No-body and Some-body; Histriomastix* (die Aufnahme wird II, 3 seq. gerechtfertigt); *The Comedy of the Prodigal Son*, eine von Simpson angefertigte Uebersetzung oder Rückübersetzung der in den 'Engelischen Comedien und Tragedien' enthaltenen Comedia von dem Verlornen Sohn, deren Original, wie Simpson meint, wohl von Shakespeare herrühren könne; *Jack Drum's Entertainement, or The Comedie of Pasquil and Katherine* (1616); *A Warning for Faire Women* (1599) und schlieszlich *A Pleasant Comedie of Faire Em* (1631), die auch von Shakespeare herrühren soll, eine Ansicht, die in Deutschland zwar von Tieck eifrig vertreten, seitdem aber längst überwunden worden ist. Das Stück selbst ist uns bekanntlich in Delius' Ausgabe der Pseudo-Shakspere'schen Dramen (Bd. II) zugänglich, so dasz uns die Simpson'sche Sammlung wenigstens in diesem Punkte wenig Neues bringt.

Shakspere. By Edward Dowden, LL. D. London, Macmillan & Co. 1877. pp. 167.

So lebhaft wird das Bedürfnisz nach einem Wegweiser durch das sich täglich vergröszernde Labyrinth der Shakespeare-Literatur empfunden, dasz dem im vorigen Jahre erschienenen *Shakespeare Manual* von Fleay (Shakespeare-Jahrbuch XII, 302 fgg.) Prof. Dowden's *Shakspere-Primer* fast auf dem Fusze gefolgt ist — dem Handbuche die Fibel. Prof. Dowden's Schriftchen gehört zu der Samm-

lung von '*Literature Primers*', welche von dem bekannten Historiker John Richard Green herausgegeben wird. Schon durch diese äuszere Stellung wird dem Buche der Stempel aufgedrückt, insofern dadurch möglichste Gedrängtheit und Beschränkung auf das Elementare als Zweck und Ziel desselben hingestellt worden ist. In der That steht es dem Fleay'schen Handbuche an Umfang nach, übertrifft es aber hinsichtlich der geordneten Verarbeitung des Stoffes und der Ruhe und Klarheit der Darstellung. Es zerfällt in folgende sieben Kapitel: 1. *The Elizabethan Drama;* 2. *Shakspere's Life;* 3. *Early Editions of Shakspere's Writings;* 4. *Evidence of the Chronology of Shakspere's Writings;* 5. *Periods of Shakspere's Career: Groups and Dates of Plays;* 6. *Introductions to the Plays and Poems;* 7. *Shakspere from 1616 to 1877.* Als Anhang folgt endlich noch: *Books useful to Students of Shakspere.* Es braucht kaum gesagt zu werden, dasz der Verfasser in allen diesen Kapiteln auf der Höhe der gegenwärtigen Forschung steht. Vorzugsweise gilt dies von den chronologischen Untersuchungen und den sog. '*Metrical Tests*', deren Besprechung einen unverhältniszmäszig breiten Raum einnimmt, während dagegen das Biographische und noch mehr das einleitende Kapitel über das Elisabethanische Drama über's Knie gebrochen werden. Zu diesem Mangel an Gleichmäszigkeit gesellt sich als ein zweiter Uebelstand die Dürftigkeit des philologischen Apparats. Der Verfasser hat sein Publicum nicht scharf genug in's Auge gefaszt; soll das Buch für den sog. '*general reader*' bestimmt sein, so enthält es zu viel Apparat, soll es dagegen dem angehenden Studenten der Literaturgeschichte und der Shakespeare-Kunde insbesondere dienen, so ist die philologische Beigabe bei weitem nicht ausreichend. Wird das Buch schon dadurch für deutsche Leser unbrauchbar, so wird es denselben noch viel mehr durch die Nicht-Berücksichtigung der deutschen Shakespeare-Forschung entrückt, deren sich der Verfasser übrigens auch seinen englischen Lesern gegenüber nicht hätte schuldig machen sollen. Dasz er auf diesem Felde kein ganz Unkundiger ist, hat er in seinem früheren Buche (Shakspere, A Critical Study of his Mind and Art) bewiesen; in dem gegenwärtigen wäre eine eingehendere Beachtung noch ungleich mehr angezeigt gewesen.

Shakespeare from an American Point of View; including an Inquiry as to his Religious Faith, and his Knowledge of Law: with the Baconian Theory considered. By George Wilkes. New York, 1877, pp. 471.

Obwohl der Verfasser, wie er S. 68 mit ausdrücklichen Worten bekennt, ein Protestant ist, so kämpft er doch *à outrance* für Shakespeare's Katholicismus. Dem Eifer, den er dabei an den Tag legt, halten leider seine literarische Unkenntnisz und seine kritische Unfähigkeit das Gleichgewicht. Was soll man dazu sagen, dasz er S. 66 fg. behauptet, die englische Regierung könne nicht zugeben, dasz Shakespeare ein Katholik gewesen sei, die englische Aristokratie und die englische Kirche hätten ein Interesse daran diese Thatsache zu leugnen. Den merkwürdigsten Beweis dafür, dasz Shakespeare nicht Protestant gewesen sein könne, findet der Verfasser S. 69 darin, dasz sich Shakespeare während Elisabeth's Regierung den Zwang auferlegt habe, auch nicht Eine Zeile gegen die mannigfaltigen Grausamkeiten der Blutigen Marie zu schreiben (!!), obwohl diese daran gedacht hatte, seine Gönnerin Elisabeth hinrichten zu lassen. Desselben Charakters sei auch sein sklavisches Lob des beispiellosen Ungeheuers Heinrich VIII. Unter solchen Umständen habe Shakespeare die Messe nur verstohlen und bei Nacht hören können — daher komme das bekannte '*evening mass*' — von dem was vor ihm über diesen Punkt gesagt worden ist, weisz der Verfasser nichts. Die deutschen Kritiker, '*these literary beavers*', werden S. 115 in Bausch und Bogen mit groszer Leidenschaftlichkeit verworfen und ihre Untauglichkeit am Kaufmann von Venedig nachgewiesen; dasz der Verfasser über dieses Stück nichts gelesen hat als meine Abhandlung (in der englischen Übersetzung), und auch diese nur höchst flüchtig, ist ihm kein Hindernisz. Von den deutschen Arbeiten hat er überhaupt keine Kunde, da er offenbar nicht deutsch versteht; Gervinus wird durch das ganze Buch hindurch Gervinius genannt. Antonio im Kaufmann von Venedig wird S. 120 fgg. von einer ganz neuen Seite aufgefaszt, nämlich als '*blackguard*'; er mit sammt seinem Kreise '*are a precious set of scamps, not one of whom has ever done a worthy act or who* [sic!] *owns an honest dollar*'; wogegen Shylock als der gesetzliche und geduldige, als der Rothschild seiner Zeit in Schutz genommen wird. Dasz sich Shylock taufen lassen soll, ist ein '*inexpressibly savage punishment*'. Was die Bacon-Theorie anlangt, so können dem Ver-

ser zufolge die Dramen nicht von Bacon geschrieben sein, weil ser ein Puritaner war (S. 67); auch hätte der gelehrte und :eiste Bacon unmöglich den Irrthum begehen können, von Julio mano im Wintermärchen als von einem Bildhauer zu sprechen 166); die früher beigebrachten Erklärungen dieses Umstandes ücksichtigt der Verfasser nicht, oder er kennt sie nicht.

Das dürfte genügen, um das Buch und seinen Verfasser zu nzeichnen; man kann nur sagen, wenn das der amerikanische ndpunkt für die Betrachtung Shakespeare's ist, so wollen wir ber bei unserm deutschen bleiben.

K. E.

Nein! Das ist nicht der Standpunkt, von dem aus Shakespeare Amerika betrachtet wird! Es hiesze ein schreiendes Unrecht be- ıen, wenn man *Geo. Wilkes* als den Vertreter der amerikanischen ıkespeare-Gelehrsamkeit betrachten wollte, anstatt *H. H. Furness*, uns im vergangenen Jahre mit seiner lang erwarteten *Hamlet- sgabe* in zwei stattlichen Bänden beschenkt hat. Der Ausdruck schenkt' darf in diesem Falle und an dieser Stelle in seiner entlichen Bedeutung aufgefaszt werden, denn der verehrte Heraus- ›er hat sein Werk der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gewid- t, 'als der Vertreterin eines Volkes, dessen jüngste Geschichte für allemal bewiesen hat, dasz Deutschland *nicht* Hamlet ist.' se neueste Hamlet-Ausgabe ist ein Meisterwerk nicht nur an isz und Belesenheit, sondern auch an Stoffbeherrschung, an rem und sicherm Verständnisz und an feinfühlender Kritik. utschland hat alle Ursache dem Herausgeber dankbar zu sein, ın, einzig von Professor Ward abgesehen, hat noch kein englischer r amerikanischer Gelehrter der deutschen Shakespeare-Forschung so verständniszvoller Weise ihr Recht widerfahren lassen als H. Furness; noch keiner hat die Ergebnisse der diesseitigen ssenschaft in so reichem Masze und mit so wohlwollender ırdigung in die englische Gelehrten-Welt eingeführt. Es würde uns gezogenen Grenzen weit überschreiten, wenn wir versuchen llten, die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge der Furness'schen sgabe im Einzelnen darzulegen; es bedarf dessen aber auch gar ht, denn das Werk ist für jeden Shakespeare-Gelehrten un- behrlich und jeder, der es zur Hand nimmt, wird sich ohne ıwierigkeit von seiner Vortrefflichkeit selbst überzeugen. Das

Einzige, was uns noch hinzuzufügen bleibt, ist der wiederholte aufrichtige Wunsch, dasz es dem Herausgeber vergönnt sein möge, seine groszartig angelegte *Variorum Edition* recht rüstig zu fördern und der Vollendung so nahe als möglich entgegen zu führen!

Ob die langverheiszene *Bibliographie der Folios und Quartos* von *Justin Winsor* (s. Shakespeare-Jahrbuch XII, 305) nunmehr erschienen ist, vermögen wir zu unserm Bedauern nicht zu sagen, da uns bis jetzt weder das Werk selbst, noch auch eine kritische Anzeige desselben zu Gesicht gekommen ist.

Gehen wir von Amerika zu England über, so haben wir zunächst dem sog. *Leopold-Shakspere* noch einige nachträgliche Worte zu widmen, da derselbe im vorigen Jahrbuche (XII, 305) nur eine kurze, vorläufige Erwähnung finden konnte. In dieser Ausgabe, die in mannichfacher Hinsicht ein nicht gewöhnliches Interesse darbietet, ist zum ersten Male der Versuch gemacht worden, Shakespeare's Dramen chronologisch zu ordnen. Wenngleich es ganz natürlich und unvermeidlich ist, dasz eine solche Anordnung einen subjectiven Charakter nicht völlig abstreifen kann, so läszt sich doch auf der andern Seite nicht leugnen, dasz Professor Delius, von dem die vorliegende Anordnung ausgeht, mit wohlthuender Vorsicht und mit gerechtfertigtem Skepticismus zu Werke gegangen ist und sich von hypothetischen Einzelheiten möglichst fern gehalten hat. Er bevorzugt kein einzelnes weder äuszeres noch inneres Kriterium auf Kosten der übrigen, sondern hegt die Überzeugung, dasz nur aus der unparteiischen und sich gegenseitig durchdringenden Erwägung sämmtlicher kritischen '*Tests*' Schlüsse hervorgehen können, welche Anspruch auf eine mehr als blosz conjecturale Gültigkeit erheben dürfen. '*The chief object*, so äuszert sich Delius in der Vorrede, *in these chronological researches or experiments, as I conceive it, cannot be to fix the date of a certain year for each play — and I am very doubtful about* MY *dates in this respect — but to point out the growth and the working of Shakspere's art and genius in the course of his whole dramatical career.*' In ziemlich entgegengesetzter Weise spricht sich *F. J. Furnivall* in der von ihm verfaszten Einleitung über die zu erreichenden Ergebnisse aus. Er ist mit einem solchen approximativen Resultate, das sich auf die allgemeine Bestimmung der Perioden beschränkt, keineswegs zufrieden; '*as if the same powers of mind*, sagt er p. XXI seq., *which could put a play into a period, couldn't, with further exercise, settle the place of the play in that period. I don't say we can do this yet; we can't; but it's only because we haven't yet* —

used our eyes and heads enough. Assuredly a day will come when the large majority of reasonable critics will be agreed as to the order of Shakspere's plays.' Dieselbe Gewiszheit, mit welcher er sich über die chronologische Frage ausspricht, überträgt Furnivall auch auf das ästhetische Gebiet, und es kann nicht ausbleiben, dasz die von ihm aufgestellten Ansichten hier wie dort auf Widerspruch stoszen werden. So theilt er beispielsweise die Stücke der dritten Periode in fünf Gruppen, deren erste er folgendermaszen charakterisirt: '*The Unfit-Nature or Under-Burden-failing Group. Julius Caesar (1601); Hamlet (1602—3); Measure for Measure (? 1603).'* Dazu wird bezüglich des letztgenannten Stückes die Anmerkung hinzugefügt: '*The prison-scene, where Claudio's nature fails under the burden of coming death, is the centre of the play.*' Es ist nicht möglich auf die sehr umfängliche und inhaltreiche Einleitung hier näher einzugehen. Um endlich die Ausgabe zu einer der vollständigsten zu machen, sind auch die beiden Dramen *The Two Noble Kinsmen* und *Edward III.* darin aufgenommen, ersteres nach einer Textrevision von *Mr. Harold Littledale*, letzteres nach dem Texte von *Delius* in dessen Pseudo-Shakspere'schen Dramen; übrigens hat sich Delius mit Recht ausdrücklich gegen die aus diesem Umstande etwa herzuleitende Folgerung verwahrt, als halte er Edward III. für ein Werk Shakespeare's.

An diese Gesammtausgabe von des Dichters Werken, die bei allen Ausstellungen gegen Einzelheiten als ein werthvoller und bleibender Beitrag zur Shakespeare-Literatur bezeichnet werden musz, schlieszt sich die commentirte Ausgabe ausgewählter Stücke von *Clark* und *Wright* (in der von der Universität Oxford herausgegebenen *Clarendon Press Series)* an, welche seit ihrem Beginn im Jahre 1869 (s. Shakespeare-Jahrbuch IV, 372) geräuschlos fortgesetzt worden ist, und sich bereits auf acht Bändchen beläuft *(Merchant of Venice; Richard II.; Macbeth; Tempest; Hamlet; King Lear; As You Like it; Midsummer Night's Dream)*, während das neunte *(Julius Caesar)* als demnächst erscheinend angekündigt ist. Alle diese Stücke sind mit zweckmäszigen Einleitungen wie mit reichhaltigen und gründlichen Commentaren ausgestattet, so dasz sie auch deutschen Shakespeare-Freunden als gediegene Hülfsmittel empfohlen zu werden verdienen. Nur Ein Umstand ist vom wissenschaftlichen Standpunkte aus zu bedauern, der nämlich, dasz alle anstöszigen Stellen gestrichen sind. Da diese Ausgaben zunächst für den Unterricht bestimmt sind, so erscheint eine solche 'Reinigung' allerdings praktisch als gerechtfertigt; allein die Uni-

versität Oxford huldigt auch bei andern Werken, die sie herausgeben läszt, nicht minder puritanischen Grundsätzen.

Im Übrigen hat sich die Production in der englischen Shakespeare-Literatur meist auf Beiträge zu Zeitschriften beschränkt, von denen folgende die Aufmerksamkeit der Shakespeare-Gelehrten vorzugsweise auf sich gelenkt haben: 1. *Henry Irving, Shaksperian Notes.* I. *The Third Murderer in Macbeth.* In: *The Nineteenth Century*, No. II, April 1877. — 2. *W. Watkiss Lloyd, Shakspere Platonizes*, im *Athenaeum*, May 12, 1877, p. 605 seq. Der Verfasser knüpft an die bekannten Verse im letzten Akte des Kaufmanns von Venedig an: *Sit Jessica! look how the floor of heaven* &c. und möchte Shakespeare wo möglich zu einem Platoniker machen. — 3. *F. G. Fleay, The Text of Romeo and Juliet*, in *Macmillan's Magazine* No. 213, July 1877. — 4. *The Supernatural Element in Shakespeare*, in *The Westminster Review*, No. CIV, Oct. 1877. — 5. *Th. A. Spalding, Shakspere's Sonnets*, in *The Gentleman's Magazine*, March 1878, p. 300—318.

Der Übergang von England nach Deutschland wird durch das Werk eines deutschen Gelehrten vermittelt, das in England als ein Theil der von *J. W. Hales* und *C. S. Jerram* herausgegebenen *London Series of English Classics* (Longmans 1877) erschienen ist; das ist *Christopher Marlowe's Tragedy of Doctor Faustus with Introduction and Notes by Wilhelm Wagner, Ph. D.* Die Thatsache, dasz sich deutsche Gelehrte gegenwärtig wetteifernd mit englischen Gelehrten bei der Herausgabe englischer Klassiker betheiligen, bedeutet so viel, wie wenn *vice versa* englische Herausgeber in den Reihen der Mitarbeiter des Stuttgarter Literarischen Vereins oder der bei Brockhaus erscheinenden Sammlungen älterer deutscher Schriftsteller vertreten wären. Wir würden solche Genossen gern willkommen heiszen, allein uns wenigstens ist kein englischer Gelehrter bekannt, der sich an solcher Arbeit betheiligen möchte oder könnte. Die Einrichtung der Wagner'schen Ausgabe des Marlowe'schen Faustus, um auf diese zurückzukommen, ist durchaus zweckentsprechend: Einleitung, Text, kritischer Commentar und Noten. Die Einleitung enthält alles Erforderliche und Wissenswerthe in leichter und flieszender Darstellung, und nur die Quellen hätten vielleicht ein etwas tieferes Eingehen verdient. Die Ausgabe des Spiesz'schen Volksbuches von Dr. Kühne sowie die Programme desselben Verfassers über die Faust-Sage scheinen dem Herausgeber ebenso entgangen zu sein, wie sie vor ihm v. d. Velde *unbekannt* geblieben sind (vergl. Shakespeare-Jahrbuch VI, 362).

› Trennung des kritischen Apparates von den erklärenden Anrkungen kann zumal im vorliegenden Falle nur gebilligt werden, l was die letztern anlangt, so darf natürlich nicht auszer Acht assen werden, dasz sie für englische Leser bestimmt sind und h daher in mancher Hinsicht kürzer fassen dürfen, als wenn sie n deutschen Unterricht dienen sollten. Bei dieser Gelegenheit zt sich das Bedauern nicht unterdrücken, dasz es uns in utschland noch immer an kritischen Ausgaben elisabethanischer amatiker mangelt. Wir haben diesmal in der That nur eine eine zu verzeichnen, nämlich die so eben erschienene Ausgabe des *ıcedorus* von *Warnke* und *Proescholdt (The Comedy of Mucedorus. vised and edited with Introduction and Notes by K. Warnke, . D. and L. Proescholdt, Ph. D. Halle, 1878).* Die Herausɔer sind bemüht gewesen, theils auf Grund der alten Quartos, so it dieselben zugänglich waren, theils mit Zuhülfenahme der jüngst chienenen kritischen Studien zu diesem arg verderbten Stücke den xt desselben zu restituiren und lesbar zu machen, und wenn sich :h nicht alle von ihnen aufgenommenen Textverbesserungen als :hhaltig erweisen sollten, so darf dennoch ihre Ausgabe, in welcher s Stück zum ersten Male mit einem kritischen Apparat ausgestattet rden ist, unbedenklich als ein Fortschritt bezeichnet werden.

Reicher sind wir im Fache der Übersetzungen und Bearbeiıgen bedacht worden. Zunächst liegt die zweite Auflage der von : Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegebenen *Schlegel- :ck'schen Übersetzung* (Berlin, Reimer) vollendet vor; sie ist von ı Mitarbeitern einer erneuten Durchsicht unterzogen und, wo :hig, verbessert worden — weiter bedarf es wohl zur Empfehlung ses allbekannten Werkes keiner Worte, zumal an dieser Stelle, solche Worte als parteiisch, wenn nicht gar als Selbstlob erıeinen müszten. — Auch die *Öchelhäuser'sche Bühnen- und Famiı-Ausgabe* hat nunmehr mit dem 27. Bande ihren Abschlusz geden. Da sich der Bearbeiter vorstehend auf S. 274 fgg. über die ındsätze, die ihn bei der Auswahl und Bearbeitung der Stücke eitet haben, wie über die Aufnahme, die seinem Werke zu Theil vorden ist, selbst ausgesprochen hat, so bedarf es keiner weitern ızufügung. — Im Gegensatze zu dem Öchelhäuser'schen Bearbeigswerke hat das *Hager'sche* noch eine lange Bahn bis zu seiner llendung zu durchlaufen, da es eben erst beim zweiten Bande ;elangt ist. *(Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule deutsch : Einleitungen und Noten bearbeitet von Dr. Arthur Hager. Band. Der Kaufmann von Venedig. Was ihr wollt. Der Sturm.*

Ein Sommernachtstraum. Freiburg i. Breisgau, 1877.) Wie schon bei der Anzeige des ersten Bandes im Shakespeare-Jahrbuche XII, 307 fg. bemerklich gemacht worden ist, unterscheidet sich der Hager'sche Shakespeare von demjenigen Öchelhäuser's vornehmlich in zwei Punkten: er ist nicht für die Bühne, sondern ausschlieszlich für die Familie (und Schule) bestimmt, und er ist katholisch. Der Katholicismus dringt dem Herausgeber in der That aus allen Poren heraus. Um ein Beispiel anzuführen, so bekennt er sich in seiner — beiläufig bemerkt überaus dürftigen — Einleitung zum Kaufmann von Venedig ganz offen zum Judenhasz und macht es 'unsern Zeitgenossen' zum Vorwurf, dasz ihnen 'Lessings Nathan so sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist, dasz sie gar nicht mehr wissen, wie ein rechter Jude aussieht und beschaffen ist.' Mit einer ganz merkwürdigen Beiseitesetzung sowohl der Logik als auch der Geschichte schiebt er dabei die Vertreibung der Juden aus England dem Protestantismus als eine schwarze That in die Schuhe: 'seit England protestantisch gemacht worden war, sagt er, durften sich keine Juden mehr dort aufhalten.' Man sollte meinen, dasz wer nach seinem Sinne weisz, 'wie ein rechter Jude aussieht und beschaffen ist,' nichts Besseres und Richtigeres thun könnte, als solche Unholde vertreiben, gleichviel ob er Protestant oder Katholik ist. Überdies hat nicht das protestantische England die Juden vertrieben, sondern das katholische, während das protestantische ihnen die Rückkehr gestattet hat; die Vertreibung fand im J. 1290 unter Eduard I. statt, die Erlaubnisz zur Rückkehr wurde unter Cromwell 1652 ertheilt. Der Grundgedanke des Kaufmanns von Venedig ist nach dem Herausgeber: 'Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein'; wie er sagt, halten das Viele für den Grundgedanken dieses Dramas. Wir bedauern, dasz er nicht wenigstens einige dieser Vielen namhaft gemacht hat, da wir unsere Kenntnisz in diesem Punkte gern bereichern möchten. Bezüglich des Sommernachtstraumes hält der Herausgeber E. Herrmann's wunderliche Auffassung dieses Lustspiels als einer Allegorie zwar für irrig, bezeichnet sie aber doch als ein 'mit bewundernswürdiger Genialität und Selbständigkeit construirtes Gebäude' (S. 428). Wie auf S. 122 beiläufig bemerkt wird, sind die vom Herausgeber benutzten oder vielmehr abgedruckten Übersetzungen die Schlegel'schen, die Versicherung, dasz der Herausgeber sie durchgehends mit dem Original neu verglichen und die von der Kritik geforderten Verbesserungen vorgenommen habe, nehmen wir auf Treu und Glauben an, da wir keine Vergleichung angestellt haben.

Ehe wir von den Bearbeitungen und Übersetzungen scheiden ssen wir noch eines — des ersten — Versuches gedenken, ein ıkespeare'sches Drama ins Plattdeutsche zu übertragen: *Shake-are, De lostgen Wiewer von Windsor en't Plattdietsche äwersett Robert Dorr. Met 'nem Värword von Klaus Groth* (Liegnitz 77). Während, wie die Literaturgeschichte zeigt, bei solchen Ver-hen meistens der Hamlet als Pionier der Shakespeare'schen Poesie lient hat, ist die Wahl des plattdeutschen Übersetzers auf die stigen Weiber gefallen, da er ganz richtig herausgefühlt hat, dasz Plattdeutsche, wie jeder Dialekt, sich seinem Charakter nach zugsweise für Komik und Humor, oder auch für Sentimentalität net. Von diesem Gesichtspunkte aus kann die Wahl des Über-zers, wie auch Klaus Groth bemerkt, nur als glücklich bezeichnet den; ja es dürfte sich vielleicht kaum ein zweites Stück so ge-net für eine dialektische Übertragung beweisen als die lustigen iber; man müsste denn die Falstaff-Scenen aus Heinrich IV. und ınrich V. herauslösen und zu einer abgerundeten Falstaffiade ver-den. Eine solche Falstaffiade würden wir allerdings am liebsten Fritz Reuter's Sprache übertragen sehen, da sich unseres Erach-s der mecklenburgische Dialekt durch die urwüchsigste *vis comica* den übrigen niederdeutschen Dialekten auszeichnet. Wir bilden ein, dasz 'Oll Jehann Falstaff' in den Händen eines mecklen-gischen Humoristen eine Prachtfigur werden könnte, zumal wenn der Übertragung von ängstlicher Treue Abstand genommen de. Der von R. Dorr gewählte Dialekt ist übrigens, wie an-eutet, nicht der mecklenburgische, sondern der westpreuszische, ziell der des sogenannten groszen Werders, d. h. der Weichsel-l zwischen Weichsel und Nogat, von welchem er in seiner Ein-ıng eine eingehende Charakteristik giebt. Er verfolgt dabei einen pelzweck, nämlich einerseits die Verbreitung Shakespeare's und ererseits die literarische Fixirung und Ausbreitung seines hei-chen Dialekts. Er schlieszt sich den Bestrebungen Klaus Groths das Niederdeutsche, das in seinen verschiedenen Dialekten von r Gesammtbevölkerung von 10 Millionen gesprochen wird, wie-zu 'en allgemene plattdütsche Schriftsprak' zu erheben, und Klaus th hat ganz Recht, wenn er in seiner Einführung meint: 'Äwer-en is för en junge Schriftsprak, wat Turnen is för en jungen per.' Nichtsdestoweniger fürchten wir, dasz diese Bemühungen ts anderes sind als ein Schwimmen gegen den Strom. Doch ıit hat das Shakespeare-Jahrbuch nichts zu schaffen; hier können nur unserer Freude darüber Ausdruck geben, dasz Shakespeare

bei diesen sprachlichen Bestrebungen eine Rolle zugetheilt erhalten hat, und wir thun das um so lieber als der Übersetzer, soweit sein Verhältnisz zum Original in Betracht kommt, seine Aufgabe mit Verständnisz und Gewandtheit gelöst hat; denn über die andere Seite seines Unternehmens maszen wir uns kein Urtheil an.

Wir kommen zu den Erläuterungsschriften. Beginnen wir mit denjenigen, welche sich auf sämmtliche Stücke oder doch auf eine Mehrheit von Stücken beziehen, so treten uns zunächst die ursprünglich in einzelnen Heften erschienenen und jetzt zu zwei Bänden vereinigten Erläuterungen von *Robert Prölsz* entgegen (*Shakespeare's Dramatische Werke*, *erläutert von R. P. Leipzig 1878)*. Diese zwei Bände behandeln: *Romeo und Julia; Viel Lärmen um Nichts; Julius Caesar; Kaufmann von Venedig; Richard II.* und *Hamlet.* Von dem ersten Hefte (Romeo und Julia) ist bereits im Shakespeare-Jahrbuche X, 378 gesprochen worden. Wir gestehen, dasz wir nicht recht wissen, wie wir mit diesen Erläuterungen daran sind. Hat sie der Verfasser als populär-wissenschaftliche Darstellungen für den groszen Leserkreis bestimmt, etwa wie Kreyszig seine Vorlesungen? Damit steht aber nicht im Einklang, dasz er des Dichters Quellen untersucht und einzelne derselben in ausführlichen Übertragungen wiedergiebt. Noch weniger stimmen dazu die eingestreuten Auseinandersetzungen mit andern Shakespeare-Gelehrten und die kritischen Erörterungen über die alten Ausgaben und die ursprüngliche Textgestalt; Erörterungen, die jedoch nicht, wie man erwarten sollte, auf die englischen Originale, sondern auf Übersetzungen gegründet sind. Hätte der Verfasser in dieser Richtung auf erspriezliche Leistungen hinarbeiten wollen, so hätte er vorher wesentliche Lücken in seiner Kenntnisz der Shakespeare-Literatur ausfüllen sollen. Wie die Sachen liegen kann man nur sagen, dasz er seinem Werke den Stempel der Halbheit aufgedrückt hat. Wir bedauern das, denn wenn der Verfasser sich nach einer oder der andern Seite hin durcharbeiten wollte, so würde er der Sache mit ungleich besserm Erfolge dienen als es gegenwärtig der Fall ist. Denn dasz er einem anerkennenswerthen Ziele zustrebt, zeigt sich deutlich, wenn wir seine Erläuterungen mit der *Shakespeare-Galerie* von *Gustav Liebau* (Berlin 1876 fg.) vergleichen, die allerdings auch hinter den billigsten Anforderungen zurückbleibt (vergl. Shakespeare-Jahrbuch VIII, 367 und XI, 317).

Unter den auf eine gröszere Zahl von Dramen bezüglichen Erläuterungsschriften musz ich auch meine eigenen *Abhandlungen*

zu Shakespeare (Halle, 1877) aufführen, die bereits in den verschiedenen Jahrgängen des Shakespeare-Jahrbuches erschienen, dann zum gröszten Theile ins Englische übersetzt (s. Shakespeare-Jahrbuch X, 377) und jetzt vollständig in Buchform veröffentlicht worden sind.

Endlich darf in dieser Kategorie *Dr. C. C. Hense's* gelehrte Abhandlung '*Beseelende Personification in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakspere's. Zweite Abtheilung*' nicht mit Stillschweigen übergangen werden, die im Osterprogramm 1877 des Schweriner Gymnasiums enthalten ist. Die gehaltvollen Arbeiten des Verfassers sind den Lesern des Jahrbuches hinlänglich bekannt, so dasz es keiner weitern Worte von unserer Seite bedarf.

Unter den einzelnen Dramen, welche im letzten Jahre philosophischer oder ästhetischer Behandlung unterzogen worden sind, hat auch diesmal — man möchte sagen selbstverständlich — der Hamlet den Preis davongetragen. '*Die Hamletsage an und mit verwandten Sagen erläutert. Ein Beitrag zum Verständnisz nordisch-deutscher Sagendichtung. Von Dr. Adolf Zinzow, Direktor des Gymnasiums in Pyritz*' (Halle, 1877) ist ein umfängliches und gründliches Werk, welches davon ausgeht, dasz 'wie in der Sprachvergleichung, so in der Sagenvergleichung sich uns eine Erkenntniszquelle eröffnet, welche zwar nicht die äuszere, wohl aber die innere Geschichte der geistigen Entwickelung der Menschheit, vor Allem der wichtigsten Culturvölker, in deutlichen, klar ausgeprägten, dazu höchst anziehenden Zügen und Bildern vor Augen führt.' Es ist nach dem Verfasser ein unbewuszter philosophischer Zug des Menschengeistes, der nach der Wahrheit und vor allem nach Gott sucht. 'In solchem Lichte betrachtet, erscheint dann jeder Volksmythus als eine gehaltreiche, sinnvolle Dichtung des nach Wahrheit verlangenden, der Wahrheit selbst, meist freilich mit dem Schicksal des Ixion, nachstrebenden Volksgeistes.' Diese wenigen, den Standpunkt des Verfassers charakterisirenden Sätze, zeigen hinlänglich, dasz sein Werk vielmehr dem Gebiete der Sagenforschung als der Shakespeare-Kunde angehört und auch dort seine Würdigung finden musz; nur soviel mag noch hinzugefügt werden, dasz der Verfasser in der Amleth-Sage einen Naturmythus erkennt und sich den Weg zur Deutung derselben durch die Deutung der Orendel-Sage bahnt. — Die Abhandlung von *Dr. Martin Krummacher* '*Geschichtliche und literarhistorische Beziehungen in Shakespeare's Hamlet*' (Programm der Realschule I. O. zu Elberfeld, 1877) trägt einen mehr

negativen als positiven Charakter, insofern sich der Verfasser mehr mit der Zurückweisung ungerechtfertigter fremder Hypothesen als mit der Aufstellung eigener Ansichten beschäftigt; nichtsdestoweniger ist die aus gründlicher Kenntnisz der einschlagenden Literatur hervorgegangene wie mit ebenso gesunder als ruhiger und milder Kritik geschriebene Arbeit eine dankenswerthe Gabe. — Nicht mindere Anerkennung verdient die Abhandlung von *Th. Geszner* '*Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? Ein Beitrag zum Verständnisz Shakespeare's*' (Programm der höheren Bürgerschule zu Quakenbrück, 1877). Der Verfasser beschäftigt sich nicht mit den Zeitbeziehungen, die im Hamlet möglicher Weise enthalten sind, sondern sucht aus der Dichtung selbst, und ausschlieszlich aus ihr, eine eigene, scharf ausgeprägte Auffassung zu gewinnen und den Sinn des groszen Räthsels in seiner Weise zu enträthseln. Er giebt scharfsinnige und beherzigenswerthe Winke und weist nebenbei die Werder'sche Auffassung ebenso ruhig als bestimmt ab. — Von *Leopold Feist's* anziehendem Aufsatze '*Das Verhältnisz von Hamlet und Ophelia*' ist eine zweite Auflage erschienen (Bingen, 1877), mit welcher das treffliche Schriftchen erst wirklich in den Buchhandel gekommen ist (vergl. Shakespeare-Jahrbuch II, 149). Da der Verfasser mit groszer Liberalität der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft die erforderliche Anzahl von Exemplaren für ihre Mitglieder zum Geschenk gemacht hat, so sind wir aller weiteren Worte, ausgenommen eines wiederholten öffentlichen Dankeswortes, überhoben.

E. Hermann hat abermals den Sommernachtstraum als Parade- und Streitrosz vorgeritten: *Die Bedeutung des Sommernachtstraums für die Shakespearebiographie und die Geschichte des englischen Dramas. Zugleich die zweite vollständig umgearbeitete Auflage der Studie über Shakespeare's Midsummer Night's Dream* (Erlangen, 1877). Wir müssen es bei der bloszen Nennung dieser Schrift bewenden lassen, denn da der Verfasser bis jetzt allen seinen Kritikern mit mehr oder minder beleidigender Polemik zu Leibe gegangen ist, so kann man Niemandem mehr zumuthen seine Schriften zu recensiren. Nur die Eine Bemerkung soll — und zwar zu seinen Gunsten — nicht unterdrückt werden, dasz er nunmehr angefangen hat, sich eine Bekanntschaft der einschlagenden Literatur zu erwerben und wirkliche Studien zu machen, wovon bei der ersten Auflage eines Buches noch keine Rede sein konnte; ob ihn die Fortsetzung dieser Studien zur Erkenntnisz seines Irrwegs führen wird, musz

die Zukunft lehren; sehr wahrscheinlich ist es nicht. — Professor *Ehrenbert Gerstmayer* in Kremsmünster hat seinen beiden früheren Programmen über *Julius Caesar* (s. Shakespeare-Jahrbuch IX, 330 und XII, 311) ein drittes folgen lassen, das danach keine weitere Charakteristik erforderlich macht. — Noch ein zweiter Beitrag kommt uns in einem österreichischen Schulprogramm zu, nämlich ein Aufsatz über '*Skakespeare's Macbeth*' von *J. T. Turkus* in dem 'Zweiten Jahresbericht der Landes-Oberrealschule &c. zu Leoben' (1877). Es ist eine anerkennenswerthe Studie, wenn auch ohne eigenthümliche Auffassung oder neue Ergebnisse. — Die '*Textkritischen Studien über Shakespeare's Richard III. und King Lear von Dr. phil. Richard Koppel*' (Dresden, 1877) schlieszen sich an desselben Verfassers Aufsatz über Scenen-Eintheilungen und Orts-Angaben in den Shakespeare'schen Dramen im Shakespeare-Jahrbuch IX, 269 fgg. an und sind in der Hauptsache gegen die beiden Aufsätze von Delius im Shakespeare-Jahrbuch VII, 124 fgg. und X, 50 fgg. gerichtet. Delius hat bereits in Wülcker's Anglia Bd. I, 565—573 darauf entgegnet. Es handelt sich bei diesen Untersuchungen zu sehr um Detailfragen, als dasz sich hier des Nähern darauf eingehen liesze. — Als eine zierliche Gabe zumal für Damen empfiehlt sich endlich '*Das Shakespeare-Geburtstag-Buch*' (Dresden, 1877); es ist ein immerwährender Kalender mit weiszen Blättern zu Eintragungen und mit Sentenzen aus Shakespeare für jeden Tag des Jahres, die gewissermaszen den Schlüssel zu einem schönen Schatz von Poesie und Weisheit in sich tragen. Ob übrigens dies deutsche Shakespeare-Geburtstags-Buch zu dem englischen (*The Shakespeare Birthday Book, London 1875*) in Beziehungen steht und in welchen, vermögen wir nicht zu sagen, da uns das letztere nicht zugänglich ist.

Aus den Ländern romanischer Zunge ist nur ein einziger Beitrag zur Shakespeare-Literatur des abgelaufenen Jahres zu verzeichnen, das ist die *Hamlet-Übersetzung* des *Königs von Portugal*, die — ohne den Namen des königlichen Übersetzers — in der Staatsdruckerei zu Lissabon gedruckt, aber nicht in den Buchhandel übergegangen und uns daher noch nicht zu Gesicht gekommen ist. Es ist nicht zu verwundern, dasz bei der Durchsichtigkeit des Incognitos rücksichtsvolle Kritiker dieser Übertragung wenigstens einen Achtungs-Erfolg zugestanden haben. Privatmittheilungen, die uns aus Lissabon zugegangen sind, lauten jedoch anders, und nach verschiedenen im Athenaeum (Dec. 1, 1877 und Jan. 5, 1878) und in der Academy (Feb. 2, 1878) enthaltenen Kritiken musz der königliche Übersetzungs-Versuch als ein misz-

lungener angesehen werden; der Übersetzer, so wird versichert, verstehe nicht nur nicht Englisch, sondern auch nicht einmal seine Muttersprache; sein Portugiesisch sei kläglich. Er habe den Geist des Dichters und der Dichtung nicht erfaszt, die Wortspiele des Originals seien ihm unverständlich geblieben, und das ganze Stück in Prosa wiedergegeben. An diesen Tadel knüpft das Athenaeum vom 5. Jan. 1878 p. 16 zugleich eine Warnung vor der in der Arbeit begriffenen zweiten portugiesischen Hamlet-Übersetzung von *Bulhao Pato* (s. Shakespeare-Jahrbuch XII, 314); das sei, so heiszt es, ebenfalls ein Schriftsteller, der nicht im Stande sei, nach dem Original zu übersetzen. Nun, Rom ist ja nicht in Einem Tage gebaut, und es läszt sich hoffen, dasz auf die ersten verunglückten Versuche in der Shakespeare-Übersetzung in Portugal bessere Leistungen folgen werden. Schlegel war bekanntlich auch nicht der erste deutsche Shakespeare-Übersetzer.

Miscellen.

I. Eine ältere deutsche Bearbeitung von Shakespeare's 'König Johann'.

'Neue Schauspiele. Aufgeführt auf dem National-Theater in Altona. Herausgegeben von Friedrich Wilhelm von Schütz, Churfürstl. Sächs. Hofrath. I. Band. Altona, bei Friedrich Bechtold 1801.' — So betitelt sich ein Buch, welches vier verschiedene Stücke enthält, unter ihm als erstes: 'Arthur, Prinz von England. Historisch kriegerisches Trauerspiel in 4 Aufzügen, nach Shakespeare frei bearbeitet von Friedr. Wilh. v. Schütz.' In der Vorrede heiszt es: 'Die Ursache, warum ich den englischen Johann in Arthur umgeschaffen, ist leicht einzusehen, denn der kleine Arthur ist der Hauptheld des Stücks, der die Haupthandlung zwischen dem englischen und französischen Hofe veranlaszte. In der Hauptsache bin ich dem Originale treu geblieben und nur da von dem Dichter abgegangen, wo ich glaubte, dasz die Handlung schleppend sein möchte, oder auch, wo solches zur Heraushebung der Charaktere nothwendig war. Dieses war der Fall besonders bei Johann und dem Kardinal. Dasz ich mehrere gute Scenen weglassen muszte, um dem Ganzen einen rascheren Gang zu geben, bedarf keiner Entschuldigung, weil dieses bei allen historischen Stücken Shakespeare's der Fall ist und das gegenwärtige einen Zeitraum von 17 Jahren befaszt, dessen Hauptbegebenheiten ich in einigen Stunden darzustellen hatte. Dagegen findet man neue Scenen, wie z. B. zwischen Ludwig und Bianka eingeschaltet, in der Absicht, diesen im Originale unbedeutenden Rollen einiges Interesse zu geben. Auch Johanns Rolle hat einige Zusätze bekommen, in denen ich einen Versuch machte, Shakespeare's Manier in Darstellung wahnsinniger Scenen nachzuahmen. Was den Schlusz betrifft, so fühle ich sehr gut, dasz der Tod eines Helden von anderer Art sein musz, wenn er den Zuschauer erschüttern soll, aber eine so willkürliche Abänderung schien mir bei einem historischen

Schauspiele ein Verstosz gegen die Verbindlichkeit des Geschichtsschreibers zu sein, selbst dann, wenn er einen Gegenstand dieser Art dramatisch bearbeitet.' — Der Text ist durchweg Prosa, welche der Eschenburg'schen Übersetzung folgt. Von den Personen sind gestrichen: Essex, Bigot, Lady Faulconbridge, Robert Faulconbridge, Eleonore, Jacob Gurney, Peter von Pomfret, Melun, Chatillon. Nachdem Akt I des Originals ohne Weiteres über Bord geworfen worden, nimmt die Handlung im Wesentlichen ihren Verlauf wie bei Shakespeare, nur dasz überall gekürzt und ins Hausbackene verwässert, überhaupt die Poesie systematisch hinausgeräuchert wird. Ab und zu erfolgen auch die Zusätze, welche das Vorwort verhiesz; sie sind von seltener Nüchternheit, um dem Publikum Alles recht handgreiflich zu machen. Schütz's *Akt I* umfaszt: Shakespeare II (Chatillon auf den Dauphin übertragen) und III, 1. *Akt II* bringt dann Shakespeare III, 2—4. Angeschweiszt ist aber noch eine Scene zwischen dem Dauphin und Bianka, welche in Mannskleidung erscheint, um persönlich die Franzosen gegen die Briten zu führen, falls ihr Gemahl sich nicht dazu bestimmen liesze. Sie will nämlich Arthur befreien, damit Ludwig, der Arthur's Recht zu vertreten schwur, nicht wortbrüchig werde. *Akt III* folgt zunächst Shakespeare IV, 1 und 2. Seine Scene 3 (vor der Burg) wird folgendermaszen geändert:

König Johann (kommt von der einen Seite). Sonderbar, mehr als sonderbar. Da ich hörte, dasz Arthur todt wäre, ward ich unwillig, und da ich das Zeugnisz seines Lebens aus Huberts Munde vernehme, bin ich so unruhig als jemals. Bei Gott! ich bin mir selbst zum Räthsel geworden, aber ich kann es mir auch selbst wiederum auflösen. Von Arthurs Tode hing zwar meine Ruhe ab, aber ich selbst hätte diesen Mord ausführen müssen. Drum dieses Werkzeug — (indem er einen Dolch hervorzieht) zu ihm ins Schlosz, um den Feind meiner Ruhe mit einem Stosze zu vertilgen — (will abgehen und bedenkt sich). Aber ist diese Ruhe auch gewisz oder wird nicht Arthurs Mord noch mehrere Unruhe erregen? — Wohl! so lange ich den Buben verwahren kann, mag er auch leben, denn so lange habe ich nichts zu befürchten. — Stille, was für Geräusch? — (sieht nach der Schloszmauer.) Seh' ich recht? Arthur in seiner leibhaften Gestalt.

Arthur (der an der Mauer herunter klettert). Die Mauer ist ziemlich hoch und doch hoff' ich hinunter zu kommen.

Johann. Kommst du auch glücklich herunter, so sollst du doch für deine Verwegenheit büszen. (Johann schleicht sich nach der

Mauer zu und indem Arthur herunterkommt ersticht er ihn.) Jetzt kann ich ruhig athmen und den Ausgang meiner That dem Schicksal überlassen. (Geht ab.)

Arthur. Weh mir! Ich glaube meines Oheims Geist war in diesen Steinen oder er war es selbst. — Gott vergebe dir, Oheim! (Er stirbt.) — — Der Schlusz des Akts verläuft wie bei Shakespeare. *Akt IV:* Shakespeare V, 1 und 2. Dann folgt gleich V, 6 (Bastard und Hubert) nebst dem Anfang von V, 7 und es ist eine Scene zwischen Prinz Heinrich und dem Bastard eingeflickt. Man bringt den König auf dem Sessel getragen, er glaubt Arthur zu sehen und verräth dabei, dasz *er* ihn ermordete, hiernächst wird er wahnsinnig und stirbt. Der Schlusz versandet völlig: die stolzen Worte des Bastards sind natürlich gestrichen; dafür verspricht Prinz Heinrich, 'das zu verbessern, was in der Regierung seines Vaters fehlerhaft war'; nun rufen Alle: 'Heil unserm neuen Könige!' und der Vorhang fällt.

G. V.

II. Shakespeare in Holland.

Holland's neuere Literatur ist Shakespeare gegenüber nicht theilnahmlos geblieben; dafür giebt die Beläge unser Jahrbuch in der Bibliographie, welche Albert Cohn seit Jahren mit sorglichem Fleisz zusammenstellte. Auch der Uebertragung des Originaltextes in das Holländische widmete man sich von verschiedenen Seiten. Nachdem zuerst eine Reihe einzelner Stücke wiedergegeben war, erscheint seit 1871 die Gesammtübersetzung von *A. S. Kok*, welche ihrem Abschlusz entgegengeht. Dieselbe giebt aber vorwiegend Prosa, — nur Einzelnes *(Richard III., As you like it, Hamlet)* erscheint in poetischer Form — sie vertauscht den knappen Ausdruck oft mit umschreibender Weitschweifigkeit (gleich den deutschen Anfängen bei Wieland) und vermag sich von starken Fehlern des Miszverständniszes nicht frei zu halten. So zeigt diese Gesammtübersetzung keinen Fortschritt nach den metrischen Uebertragungen von *Moulin (Othello, Macbeth, Tempest)* und einigen Andern, worunter besonders *Opzoomer's 'Julius Caesar'* als gelungen hervorzuheben ist; sie wird schwerlich zur richtigen Würdigung Shakespeare's beitragen, wenn es ihr gelingen sollte, in weitere Kreise zu dringen. Gegenwärtig hat nun Dr. *L. A. J. Burgersdyk*, Professor der Naturwissenschaften in Deventer, sich die Aufgabe gestellt, als Dolmetscher

Shakespeare's bei seinen Landsleuten neben der Treue auch den vollen poetischen Reiz des Originals zu bewahren. Wie weit er sein Ziel erreichte, das beweist am besten eine Probe, und so mag denn hier aus dem *Cymbeline* das Lied zur Bestattung des Fidelis folgen (IV, 2):

Vrees niet meer der zonne kracht,
Noch de woeste winterwinden;
Reeds is hier uw taak volbracht,
Elders zult ge't loon nu vinden.
Jeugd noch schoonheid blijft bestaan,
Alles moet tot stof vergaan.

Vrees niet meer der groten haat,
Geen tyran kan u bereiken;
Ducht niet meer der kleinen smaad,
't Zelfde zijn u riet en eiken.
Vorst zoowel als onderdaan,
Alles moet als gij vergaan.

Nu geen zorg voor kleed en brood,
Nu geen schriklijk ommedwalen;
Uit zijn nu en angst en nood:
't Eind van't leven, 't eind der kwalen.
Rijkdom, kennis, ijdle waan
Alles moet tot stof vergaan.

Geen betoovring dere u!
Nooit een heks bezwere u!
Nooit een spook omzwerve u!
Niets uw rust verderve u!
Uw vergaan zij, doode, u zacht!
Eere worde uw graf gebracht!

Auszer dem Cymbeline sind fürerst übertragen worden: *Twelfth-Night* und *The Winter's Tale.*

Anders steht das holländische Theater zu dem britischen Meister: den Grund erklärt ein flüchtiger Rückblick. In Amsterdam war zum ersten Mal ein massives Schauspielhaus hergerichtet worden anno 1637. Das Trauerspiel für die Eröffnung desselben schrieb der grosze holländische Dichter *Joost van den Vondel,* Shakespeare's Zeitgenosse (geboren zu Köln 1587, gestorben 1679). In diesem Stück mit dem Titel: *Gysbrecht van Aemstel,* tritt der gewaltige Unterschied des Geschmackes zwischen den Nachbarn diesseits und

jenseits des Kanals überaus schlagend hervor. Zum Stoff seines Trauerspiels benutzt der Dichter die historische Legende einer vaterländischen Begebenheit aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts. Dieselbe wird dann reich durchwebt mit klassischen sowohl als biblischen Reminiscenzen. Gysbrecht, den Herrn von Amsterdam, belagern die umwohnenden Landesleute (auf Grund früherer Privatfehden) in dieser seiner Stadt; deren endliche Einnahme erfolgt mittelst einer Kriegslist — sie gleicht genau der älteren, welche Troja in die Hand der Griechen brachte, nur dasz jetzt ein mit Reisig beladenes Schiff die Rolle des hölzernen Pferdes übernimmt. Das Detail der Exposition gibt Gysbrecht selbst in einem Monologe von 157 Verszeilen. Die Handlung, voll von Brand und Mord und allen ersinnlichen Kriegsgräueln, geht hinter der Scene vor, sie wird in Erzählungen dem Zuschauer vermittelt. So entsteht eine 'Historie', redselig und etwas ungefüg, ohne tragische Schuld, aber reich an Poesie. In der Schluszscene, als die Noth der Belagerten auf's Höchste gestiegen ist, und jede Rettung unmöglich scheint, tritt der Erzengel Rafael auf, welcher den Helden mit den Seinigen zur See nach Preuszen entführt, wo sie die Stadt Preuszisch-Holland gründen sollen; zuvor aber verkündigt er ihnen die künftige Grösze Amsterdam's. Das Trauerspiel ist in regelrechten Alexandrinern geschrieben, mit Chören ('Reigen' genannt); diese sind schöne lyrische Strophen, im Ganzen fünf, welche meist am Aktschlusz stehen und nicht unmittelbar in die Handlung eingreifen. So wurde Gysbrecht van Aemstel seit jenem Eröffnungstage des Schauspielhauses (3. Januar 1638) *alljährlich* um die nämliche Zeit in Amsterdam wiederholt — eine Pietät gegen die heimische Muse, welche in anderen Ländern vergebens ihres Gleichen sucht: er ist recht eigentlich zum Volksstück geworden. Das konnte nicht geschehen ohne eine bestimmte Wechselwirkung. Gewisz trägt die regelmäszige Wiederholung das Ihrige dazu bei, um dem veralteten Trauerspiel wenigstens die Frische des Alters zu erhalten; doch ist das nur möglich durch zahlreiche patriotische und lokale Anklänge mit einem sichern Fond poetischen Werthes; und grade hierdurch wird es wiederum vermittelt, dasz so manche Stellen im Munde des Volks und aller Gebildeten sich stets lebendig erhalten. In die Augen aber springt der ungeheure Unterschied des dramatischen Schaffens — bei Vondel und Shakespeare! — Während anderthalb Jahrhunderten etwa, welche auf das Erscheinen 'Gysbrecht's van Aemstel' folgten, blieben fortdauernd für Holland's Bühne die französischen Vorbilder maszgebend; dann erst nahm dieselbe wieder einen

nationaleren Aufschwung. Allein die tiefgewurzelten Formen jener Vorbilder waren jetzt nicht so leicht und nicht auf einmal abzuschütteln. Seitdem ist indesz Vieles besser geworden — einestheils im Repertoire — anderstheils in der Darstellung; die Schauspieler bemühen sich, nicht mehr zu bramabarsiren, sondern leicht von der Zunge zu sprechen und natürlich zu spielen. So hat denn der vorerwähnte Professor Burgersdyk seine Uebersetzungen für die Bühne zu bearbeiten angefangen, und es ist Aussicht vorhanden, dasz binnen Kurzem auch auf der holländischen Bühne Shakespeare in würdiger Gestalt erscheinen wird.

G. V.

III. Zu Romeo und Julie I, 5.

If I profane with my unworthiest hand
This holy shrine, THE GENTLE SIN *is this;*
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

'Die holde' oder auch 'die fromme Sünde' paszt nicht in den Zusammenhang: eine Berührung, die sich so charakterisiren läszt, kann kaum als 'Profanation' bezeichnet werden und verträgt unter keinen Umständen das Epithet *rough (touch).* Das gleiche Resultat ergiebt sich auf umgekehrtem Weg aus Julia's Antwort:

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which MANNERLY DEVOTION *shows in this;*

mannerly devotion und *gentle sin* bilden einen schlechten Gegensatz. *Devotion* und *sin* an sich dagegen einen recht guten, den man ungerne aufgiebt. Schon aus diesem Grund befriedigt die Änderung Warburton's: *the gentle fine* nicht. Ganz unzulässig aber ist es, Romeo sagen zu lassen: Dies *ist* meine holde Busze, statt etwa: *Möge* dies meine holde Busze *sein.* [1]) Endlich kommt ja, wie schon Delius bemerkt hat, einige Zeilen weiter das Wort *sin* in deutlicher Beziehung auf die gegenwärtige Stelle vor:

Thus from my lips by thine my sin is purg'd.

Das Substantiv *sin* ist also beizubehalten, und sofern eine Corruptel vorhanden, ist sie im begleitenden Adjectiv zu suchen.

---

[1]) Daher Hanmer: BE *this.*

Das Adjectiv, das wir brauchen, musz einmal zur Bedeutung des vorhergehenden Verbums *(profane)* stimmen, auszerdem aber noch eine andere Forderung erfüllen. Die Personification von Romeo's Lippen unter dem Bilde zweier erröthender Pilger ist *grammatisch* gar nicht vorbereitet: wer profanirt, ist Romeo — freilich *with [his] unworthiest hand;* wer es gut machen soll, sind seine Lippen. Um so wünschenswerther ist eine *psychologische* Vorbereitung des Bildes durch ein Wort, welches die Vorstellung: Pilger durch den Gegensatz hervorzurufen, der 'unwürdigen Hand' aber mehr persönliches Leben zu verleihen und sie so *nachträglich* zum *psychologischen Subject* des Bedingungssatzes zu erheben vermöchte. Diese Forderung aber erfüllt das Wort *gentle* dann, wenn wir es in dem Sinne fassen, wie es Merchant of Venice II, 6, 51 in Q2 und F1 erscheint, nämlich im Sinne von *gentile*, 'heidnisch', 'Heiden —'. Ich erkläre demnach die Stelle so: Wenn ich mit meiner unwürdigsten Hand diesen heiligen Schrein entweihe, so erweist meine Hand sich durch solche Sünde als echte Heidin; doch, zwei vor Scham erglühende Pilger, stehen meine Lippen bereit &c. Die Pilger wollen, wie billig, sühnen was die Ungläubige verbrochen. Die Zweideutigkeit des Worts *gentle*, respective das Wortspiel zwischen *gentile* und *gentle*, welches unsre Stelle mit der eben angezogenen *(a gent[i]le and no Jew)* theilt, tritt nun durch den Ausdruck *rough touch* besonders kräftig hervor. Die Antwort Julia's aber erhält, wie mir scheint, erst durch diese Auffassung ihre volle Bedeutung.

Straszburg i. E., im Mai 1877.

Bernhard ten Brink.

IV. *Fear'd* oder *Dear'd?*

In 'Antonius und Cleopatra' (I, 4) wird die erste Unterredung zwischen Octavius Caesar und Lepidus durch den Boten unterbrochen, welcher meldet:

— — Pompey is strong at sea;
And it appears, he is belov'd of those
That only have fear'd Caesar: to the ports
The discontents repair, and men's reports
Give him much wrong'd.

Darauf antwortet Octavius Caesar:

I should have known no less.
It hath been taught us from the primal state,
That he, which is, was wish'd, until he were;
And the ebb'd man, ne'er lov'd, till ne'er worth love,
Comes fear'd by being lack'd. This common body,
Like to a vagabond flag upon the stream,
Goes to and back, lackeying the varying tide,
To rot itself with motion.

Die Folio liest (wie vorstehend Zeile 4 von unten): *Comes fear'd by being lack'd;* Theobald änderte das *fear'd* in *dear'd*, Collier und Knight stellten das *fear'd* wieder her; für letzteres entschied sich früher auch Delius (Shakspere-Lexikon, 1852, Seite 279; Shakspere's Werke, 1856), erst später wurde von ihm das *dear'd* bevorzugt (Shakspere's Werke, 4. Auflage, 1876). Das *dear'd* wählten auch sämmtliche deutsche Übersetzer — soweit sie mir grade zur Hand sind (Wieland, Eschenburg, Abraham Vosz, Mayerhofer und Bauernfeld, Schlegel-Tieck-Baudissin, J. W. O. Benda, Joh. Heinr. Vosz, Jos. Meyer, J. Körner, E. Ortlepp, A. Keller und M. Rapp, W. Lampadius, C. Heinichen, P. Heyse, Schlegel-Tieck-Al. Schmidt, M. Moltke). Gleichwohl ergiebt das ursprüngliche *fear'd* einen Sinn, der mindestens gleich gut, vielleicht sogar besser ist, als ihn die Conjectur *dear'd* zu bieten vermag. Delius erklärte die Stelle (mit *fear'd*) folgendermaszen: 'Die Geschichte lehrt uns von dem ältesten Zustande an, dasz man dem, der Etwas ist, seine Stellung so lange wünschte, bis er sie erhielt. Umgekehrt gewinnt der aus seiner Stellung Gesunkene, dem man niemals anhing, bis er solche Anhänglichkeit nicht verdiente, eine furchtbare Gewalt dadurch, dasz man ihn vermiszte oder sich nach ihm sehnte, als er noch machtlos war.' — Anders lautet die nachstehende Erläuterung eines geistreichen Shakespeare-Freundes: 'Der Bote nannte den Pompejus *'belov'd'*, den Octavius *'fear'd'*. Daran anknüpfend deutet nun Octavius diese *love* und *fear* in seiner Erwiderung, wobei er mit tiefster Verachtung von der unzurechnungsfähigen Masse *(this common body)* spricht, welche blind liebt und haszt, aus dem Einen Alles leidenschaftlich macht, den Andern ebenso übersieht. Das erste Glied der Vergleichung *(he which is)* darf aber nicht *zu sehr* auf Pompejus gespannt werden, denn zuerst ist Octavius noch im *allgemeinen* Gedanken; sobald er dann auf das zweite Glied *(the ebb'd man)* zu sprechen kommt, beherrscht ihn völlig seine eigene Erfahrung und Situation. Unter dieser Erwägung kann *'he which*

is' nicht übersetzt werden 'Wer was Rechtes ist'; denn der *common body* hätte ja dann ganz richtig gewählt, und der '*ebb'd man*' müszte im Gegensatz nichts Rechtes sein, er würde vielmehr mit Recht verachtet. Octavius ist jedoch eben so weit entfernt, das Lob des *common body* singen zu wollen, als er von Pompejus anerkennend sprechen will — und beides geschähe bei der Übersetzung 'Wer was Rechtes ist'. Das *he which is* heiszt einfach 'Der, welcher da ist.' Octavius sagt: 'Der Eine verdankt sein Dasein der Laune einer Vorliebe, welche nicht ruht, bis sie aus ihm das gemacht hat, was sie will.' Allenfalls liesze sich das '*he which is*' auch so fassen: 'Wer eben was ist', das heiszt: einen Erfolg hat in der Gegenwart — dem läuft der *common body* zu, als wär' er der lang gehegte Wunsch Aller gewesen. — Eine solche Neigung der rohen Masse gilt aber dem Octavius nichts, er verachtet dieselbe auf Grund seiner eignen Erfahrung: dasz *er* nach Julius Caesar's Tode ganz einsam und verlassen dastand *(the ebb'd man, ne'er lov'd)* und die schlimmsten Wege (Proscriptionen &c.) einschlagen muszte, um zur Geltung zu kommen; nun ist in ihm nichts Liebenswürdiges mehr *(ne'er worth love)* — durch die Schuld des elenden Pöbels, und wenn die Verhältnisse ihn erheischen *(being lack'd)*, wenn er sich dem Staat nothwendig weisz, kann er nur noch auf die Furcht der Menge rechnen *(comes fear'd)*, ein anderes Band ist nicht mehr denkbar. — Diese Sprache kommt dem Octavius zu, sie macht die Stelle zu einer durchaus charakterschildernden, weil die Handlungsweise des Sprechers durch seine ganze Laufbahn hindurch hier gekennzeichnet und dargelegt erscheint. Aus ihr klingt die volle Bitterkeit einer langgekränkten Seele, die nur wider Willen den verwerflichsten Weg zur Höhe einschlug, um dann in tiefster Menschenverachtung zu enden.' — Eine Übersetzung dieser Stelle (nach der vorstehenden *zweiten* Auslegung des '*he which is*') würde dann etwa so lauten:

Das konnt' ich wissen.
So ging's von Alters her: wer obenauf ist,
Den trug empor der Menge Wunsch; wer sank,
Der Liebe bar bis er der Liebe unwerth,
Den ruft man nur mit Furcht herbei. Der Pöbel,
Gleich einer Wasserpflanze auf der Woge,
Schwankt hin und her, von Ebb' und Flut bewegt,
Im Wechsel faulend.

G. V.

V. Rudolph Lange.

Einer der hervorragendsten deutschen Shakespeare-Darsteller, Rudolph Lange, feierte am 1. November 1877 das 25jährige Jubiläum als Mitglied des Groszherzoglichen Hoftheaters zu Karlsruhe. Ein Sohn des Kanzlei-Directors und Majors Lange ist er in Potsdam geboren 1830 und war dann ein Schüler unseres Veteranen Theodor Döring. Sein Shakespeare-Repertoire umfaszt folgende Rollen:

Historien. König Johann — Herzog von York (in König Richard II.) — Falstaff — König Richard III.

Tragödien. Mercutio — König Claudius — Narr im Lear — Marc Anton; Cassius; Casca (im Julius Caesar) — Jago — Cloten.

Comödien. Dromio von Syrakus — Tranio — Benedict — Zettel — Junker Bleichenwang; Junker Tobias — Shylock — Autolycus.

Das zeigt eine Vielseitigkeit, welche schwerlich übertroffen wurde; sie verdient aber um so gröszere Anerkennung, weil sie nur erreicht wird durch feinausgeführte Naturwahrheit in den Grenzen der Kunst. Seine Gattin Johanna Lange, geb. Scherzer (in München geboren 1833, Schülerin der Frau Dahn), welche vor 2 Jahren ihr 25jähriges Künstlerjubiläum beging, hat sich nicht minder um Shakespeare hohes Verdienst erworben als Constanze — Königin in Richard II. — Königin Anna —; Julia — Ophelia — Cordeli, Goneril — Portia — Desdemona — Königin in Cymbelin — Lady Macbeth — Volumnia —; Adriana — Beatrice — Oberon, Hermia, Hippolyta — Porzia — Hermione — Katharina — Rosalinde.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit März 1877.

A New Variorum Edition of *Shakespeare*. Edited by H. H. Furness. Vol. III. IV. Hamlet. Vol. I. II. London and Philadelphia 1877. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Leopold *Shakspere*. The Poet's Works, in Chronological Order, from the Text of Professor Delius, with 'The Two Noble Kinsmen' and 'Edward III.', and an Introduction by F. J. Furnivall. Illustrated. London, Paris und New York. (1877.)

Shakespeare. Select Plays. As You Like It. Edited by W. A. Wright. Oxford 1876.

Shakspere'sche Dramen. Übersetzt von C. Heinichen. 1—5. Heft. Bonn 1858—61. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Delius in Bonn.)

Shakespeare's dramatische Werke. Nach den Schlegel-Tieck'schen Übersetzungen für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Öchelhäuser. 19.—25. Bd. Weimar 1877. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von A. Hager. 2. Bd. Freiburg im Breisgau 1877. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Viel Lärm um Nichts. Lustspiel in vier Aufzügen von Shakspere. Nach Delius Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von Gisbert Frhr. Vincke. Freiburg i. Br. 1877. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakespeare. De lostgen Wiewer von Windsor, en 't Plattdietsche äwersett von R. Dorr. Liegnitz 1877. (Geschenk des Herrn Übersetzers.)

Le More de Venise, Othello. Tragédie traduite de Shakspeare en vers français, par le Cte. A. De Vigny. Paris 1830.

Dzieła dramatyczne *W. Shakespeare (Szekspira)*. Wydanie illustrowane ozdobione 545 drzeworytami rysunku H. C. Selousa. Przekład St. Koźmiana, J. Paszkowskiego i L. Ulricha z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod redakcya J. I. Kraszewskiego. T. I—III. Warszawa 1875—77. (Geschenk der Herrn St. Kronenberg und H. Nelkenbaum in Warschau.)

Aubert, H. Shakespeare als Mediciner. Rostock 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Bozoli, E. Il Dilemma d'Amleto. Ferrara 1876. (Geschenk des Herrn Professors A. D'Ancona in Pisa.)

Elze, K. Abhandlungen zu Shakespeare. Halle 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Feist, L. Über das Verhältnisz Hamlet's und Ophelia's. 2. Aufl. Bingen am Rhein 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Fleay, F. G. Introduction to Shakespearian Study. London and Glasgow 1877.

Gerstmayr, E. Studien zu Shakespeare's Julius Caesar. Fortsetzung. Linz 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Geszner, Th. Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? Quakenbrück 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hense, C. C. Beseelende Personificationen in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakspere's. 2. Abth. Schwerin 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Krummacher, M. Geschichtliche und literar-historische Beziehungen in Shakspeare's Hamlet. Elberfeld 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lamartine, A. de. Shakspeare et son oeuvre. Paris 1865.

Proescholdt, L. On the Sources of Shakespeare's Midsummer Night's Dream. Halle 1878. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schöne, I. F. Über den Charakter Richard's III. bei Shakespeare. Dresden 1856.

Skeat, W. W. Shakespeare's Plutarch, being a Selection from the Lives in North's Plutarch, which illustrate Shakespeare's Plays. London 1875.

Turkuš, J. F. Eine Studie über Shakespeare's Macbeth. Leoben 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wilkes, G. Shakespeare, from an American point of view. New York 1877.

New Shakspere Society. Series I. Transactions of the New Shakspere Society, 1875—76. Part II. London 1877.

— Series II. Plays. King Henry V. Parallel Texts of the First Quarto (1600) and First Folio (1623) Editions. Edited by B. Nicholson. London 1877. (Geschenk der New Shakspere Society).

Boston Public Library. Superintendent's Monthly Report. February, 1877, Nr. 80., — December, 1877, Nr. 90. (Beiträge zur Shakespeare-Bibliographie von J. Winsor enthaltend. — Geschenk der Boston Public Library.)

The School of *Shakspere.* Edited, with Introductions and Notes, by R. Simpson. Vol. I. II. London 1878.

Brome, R. The Dramatic Works, now first collected. Vol. I—III. London 1873.

Glapthorne, H. The Plays and Poems, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I. II. London 1874.

Heywood, Th. The Dramatic Works, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I—VI. London 1874.

The Comedy of Mucedorus. Revised and edited with Introduction and Notes by K. Warnke and L. Proescholdt. Halle 1878. (Geschenk der Herren Herausgeber.)

Weimar, Mitte März 1878.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Nachschrift.

Zu meinem Bedauern musz ich von meinen *'Noten und Conjecturen'* die Nummern XI, XLIV, LI, LXI, LXX, LXXI und LXXX theils ganz zurücknehmen, theils wesentlich modificiren, und behalte mir diese Modification für eine andere Stelle vor.

K. E.

Druck der L. Reiter'schen Buchdruckerei (Otto Dornblüth) in Bernburg.

